This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

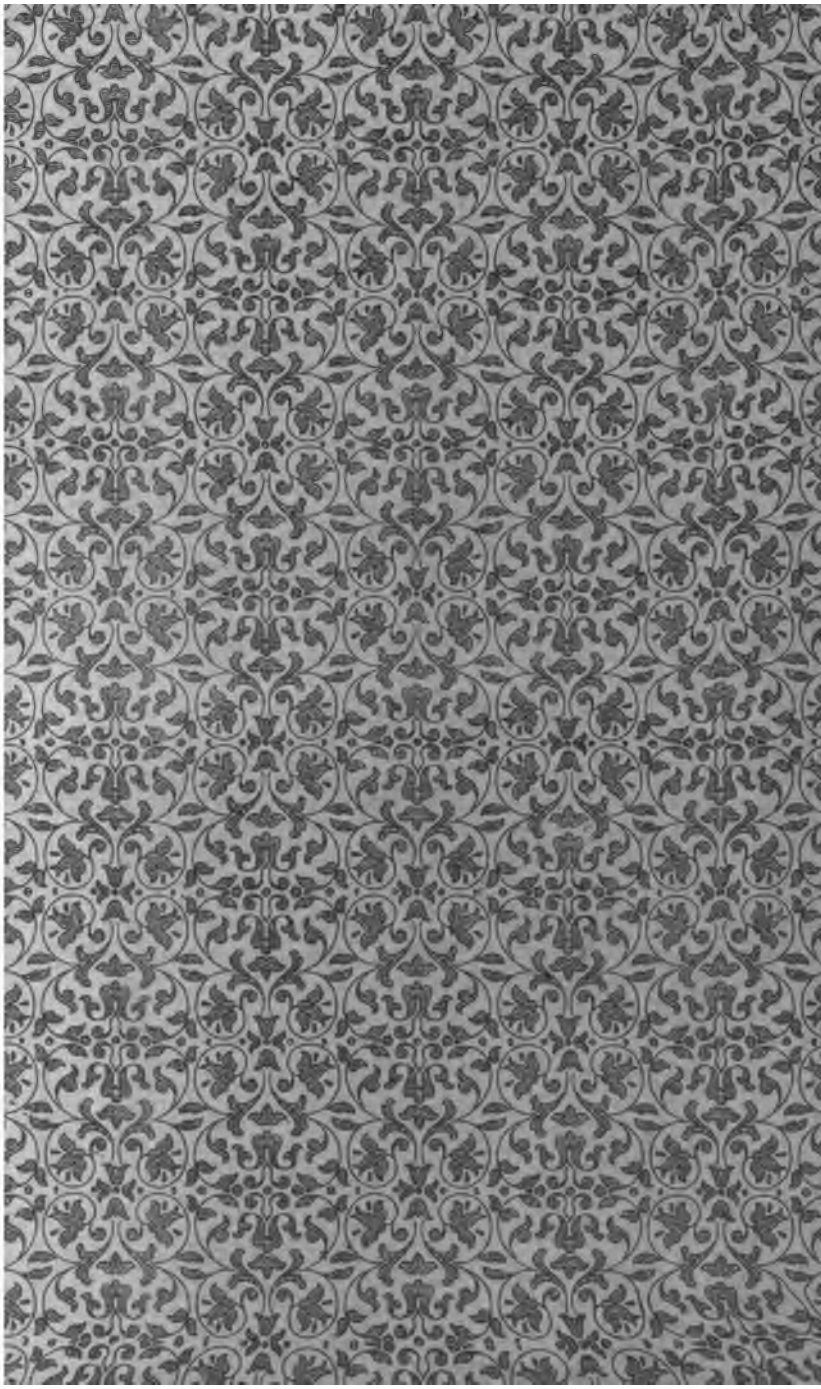
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Stanford University Libraries
3 6105 126 580 054



HEBREW HOME FOR
AGED DISABLED

Michelangelo.

Leben Michelangelo's

von

Herman Grimm.

Erſter Band.

Achte Auflage.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz
(Beſſerſche Buchhandlung).
1898.

N 6923
R9 G75
1898
v.1

Peter von Cornelius

zugeeignet.

N6923
B9G75
1892
v.1

Peter von Cornelius

zugeeignet.

Inhalt.

Seite

Erſtes Kapitel. Florenz und Italien. — Die älteſten Zeiten der Stadt. — Der Kampf der Parteien. — Dante. — Cimabue, Giotto. — Die Medici. — Ghiberti, Brunelleschi, Donatello. — Lionardo da Vinci's erſtes Auftreten 1

Zweites Kapitel. Die großen Männer der Geſchichte. — Die Quellen für das Leben Michelangelo's. — Vaſari's Verhältniß zu Condivi. — Die italieniſchen Geſchichtsſchreiber. — Die Florentiner und Londoner Papiere. — Die Familie Buonarroti. — Geburt und erſte Jugend Michelangelo's. — Francesco Granacci. — Die Brüder Ghirlandajo. — Lorenzo dei Medici. — Die Verſchwörung der Pazzi. — Der Garten der Medici. — Das Leben in Florenz und die Künſtler 51

Drittes Kapitel. (1494—1496). Savonarola. — Lorenzo's Tod. — Umſchwung der Dinge in Florenz. — Einbruch der Franzoſen in Italien. — Flucht Michelangelo's nach Venedig. — Vertreibung der Medici. — Michelangelo in Bologna. — Die neue Republik in Florenz unter Savonarola. — Michelangelo's Rückkehr. — Der Giovannino für Lorenzo dei Medici. — Der Cupido von Marmor. — Reiſe nach Rom 94

Viertes Kapitel. (1496—1501.) Ankunft in Rom. — Die Stadt. — Alexander Borgia und ſeine Kinder. — Pollajuolo. — Melozzo da Forli. — Mantegna. — Der Cardinal Riario. — Die Madonna der National-Gallerie in London. — Die Statue, welche Piero dei Medici beſtellt. — Der Bacchus. — Der Amor des Kenſingtow-Muſeums. — Die Pietà. — Die Zuſtände in Florenz. — Savonarola's Macht und Untergang. — Rückkehr nach Florenz 139

Fünftes Kapitel. (1501—1504.) Ludwig der Zwölfte, König von Frankreich. — Stellung der Florentiner zu Italien. — Der David. — Die fünfzehn Statuen für den Cardinal Piccolomini. — Ceſare Borgia vor Florenz. — Der David für den Herzog von Nemours. — Die Madonna zu Brügge. — Die Madonna der Tribune zu Florenz. — Die Grablegung zu London. — Die zwölf Apoſtel. — Vollendung und Aufſtellung des David. — Lionardo da Vinci. Perugino. Die Partei der Gegner Michelangelo's. — Tod Alexander Borgia's. — Lionardo's Carton der Reiterſchlacht. — Lionardo im Gegenſatze zu Michelangelo. — Carton der badenden Soldaten. — Raphael in Florenz 191

Seite

Sechstes Kapitel. (1505—1508.) Giulio der Zweite. — Guiliano di San Gallo. Berufung nach Rom. Bramante. — Grabmonument des Papstes. — Umgestaltung der alten Basilika von Sanct Peter. — Reise nach Carrara. — Sinnesänderung des Papstes. — Flucht. — Schreiben Giulio's an die Signorie von Florenz. — Anerbieten von Seiten des Sultans. — Rückkehr nach Rom als Gesandter der Republik. — Feldzug des Papstes gegen Bologna. — Einnahme der Stadt. — Carton der badenden Soldaten. — Lionardo's Gemälde im Saale des Consiglio. — Berufung nach Bologna. — Statue des Papstes. — Schwierigkeiten beim Gusse. — Unruhen in Bologna. — Aufstellung der Statue. — Francesco Francia. — Rückkehr nach Florenz 227

Siebentes Kapitel. (1508—1509.) Berufung nach Rom. — Ausmalung der Decke der Sistinischen Kapelle. — Schwierigkeiten des Unternehmens. — Berufung der florentiner Maler. — Ungeduld des Papstes. — Beendigung der ersten Hälfte der Arbeit 280

Achtes Kapitel. (1510—1512.) Raphael im Gegensatze zu Michelangelo. — Fortführung der Malereien in der Sistina. — Traurige Stimmungen. — Reise nach Bologna zum Papste. — Krieg Giulio des Zweiten um Bologna. — Raphael's Gemälde im Vatican. — Der Cardinal Giovanni dei Medici als Legat vor Bologna. — Zerstörung der Bildsäule Giulio's. — Einnahme von Bologna. — Wiedereinsetzung der Medici. — Vollendung der Malerei in der Sistina 307

Neuntes Kapitel. (1512—1525.) Giulio's letzte Unternehmungen. — Das Grabmonument. — Untergang des Cartons der badenden Soldaten. — Leo der Zehnte in Florenz. — Façade von San Lorenzo. — Lionardo da Vinci. — Raphael. — Gemälde in der Farnesina. — Sebastian del Piombo. — Eröffnung der Steinbrüche bei Pietrasanta und Serravezza. — Einstellung des Façadenbaues von San Lorenzo. — Tod Giuliano's und Lorenzo's dei Medici. — Der Cardinal Giulio dei Medici Regent in Florenz. — Denkmal für Dante. — Die Erweckung des Lazarus von Sebastian del Piombo. — Tod Raphael's. — Die Sacristei von San Lorenzo. — Der Christus in der Minerva in Rom. — Tod Leo des Zehnten. — Adrian der Sechste. — Der Cardinal Medici Papst. — Statuen Giuliano's und Lorenzo's dei Medici 356

Zusätze.

I. Die Glaubwürdigkeit Condivi's. — II. Die in Vasari's erster Auflage genannten vier Gefangenen am Grabdenkmale Giulio's II. — III. Die Anmerkungen und Zusätze der früheren Auflagen 439

Erſtes Kapitel.

Florenz und Italien. — Die älteſten Zeiten der Stadt. — Der Kampf der Parteien. — Dante. — Cimabue, Giotto. — Die Medici. — Ghiberti, Brunelleſchi, Donatello. — Lionardo da Vinci's erſtes Auftreten.

1.

Es giebt Namen, die etwas von einer Zauberformel in ſich tragen. Man ſpricht ſie aus und wie der Prinz in dem Märchen der Tauſend und eine Nacht, der das Wunderpferd beſtieg und die magiſchen Worte rief, fühlt man ſich vom Boden der Erde in die Wolken ſteigen. Nur „Athen!“ — und was im Alterthume an großen Thaten geſchah, liegt wie ein plötzlicher Sonnenſchein über unſerem Herzen. Nichts Beſtimmtes, keine einzelnen Geſtalten erblicken wir, aber Wolkenzüge, aus herrlichen Männerſchaaren gebildet, ziehen am Himmel hin, und ein Hauch berührt uns, der wie der erſte laue Wind im Jahre mitten in Schnee und Regen den Frühling ſchon zu gewähren ſcheint. „Florenz!“ — und die Pracht und leidenſchaftliche Bewegung der italieniſchen Blüthezeit duftet uns an wie volle blüthenſchwere Aeſte, aus deren dämmernder Tiefe flüſternd die ſchöne Sprache redet.

Nun aber treten wir näher und wollen die Dinge deutlicher betrachten, deren Sammlung mit einem Blicke überflogen die Geſchichte von Athen und von Florenz genannt wird. Da erkalten die glühenden Bilder und werden trübe und nüchtern. Wie überall gewahren wir auch hier den Kampf der gemeinen Leidenſchaften, das Märtyrerthum und den Untergang der beſten

Bürger, die dämoniſche Widerſetzlichkeit der großen Menge gegen das Reine und Erhabene, und die energiſche Uneigennützigkeit der edelſten Patrioten mißtrauiſch verkannt und hochmüthig zurückgewieſen. Aerger, Wehmuth und Trauer ſtehlen ſich ein an die Stelle der Bewunderung, die uns zuerſt bewegte. Und dennoch, was iſt das? Indem wir uns abwendend von weitem einen Blick zurückwerfen, da liegt der alte Glanz wieder auf dem Bilde, und eine ſchimmernde Ferne ſcheint das Paradies trotzdem zu entfalten, zu dem es uns von neuem hinzieht, als ſollten wir es zum letzten Male betreten.

Athen war die erſte Stadt Griechenlands. Reich, mächtig, mit einer Politik, die ſich beinahe über die ganze Welt ihres Zeitalters ausſpannte, — es begreift ſich, daß von hier ausging, was Großes geleiſtet wurde. Florenz aber, in ſeinen ſchönſten Tagen nicht einmal die erſte Stadt Italiens, erfreute ſich in keinem Betracht außerordentlicher Vortheile. Es liegt nicht am Meere, nicht einmal an einem jederzeit ſchiffbaren Fluſſe; denn der Arno, zu deſſen beiden Seiten ſich die Stadt erhebt, an dem Punkte ſeines Laufes, wo er aus engen Thälern in die zwiſchen den ſich ausbreitenden Armen des Gebirges gelegene Ebene heraustritt, bietet im Sommer oft kaum Waſſer genug, um den Boden ſeines breiten Bettes damit zu überſtrömen. Neapel liegt ſchöner, Genua königlicher als Florenz, Rom iſt reicher an Kunſtſchätzen, Venedig beſaß eine politiſche Macht, gegen welche der Einfluß der Florentiner gering erſcheint. Endlich, dieſe Städte und andere, wie Piſa oder Mailand, haben eine äußere Geſchichte durchgemacht, der gegenüber die von Florenz nichts Außerordentliches enthält: und trotzdem iſt Alles, was zwiſchen 1250 und 1530 in Italien geſchieht, farblos im Vergleich zu der Geſchichte dieſer einzigen Stadt. Ihre inneren Bewegungen überbieten an Glanz die Anſtrengungen der anderen nach innen und außen. Die Schickſale, durch deren Verirrungen ſie ſich mit jugendlicher Unverwüſtlichkeit durcharbeitet, die Männer, die ſie hervorbringt,

erhöhen ihren Ruhm über den von ganz Italien und ſtellen Florenz Athen wie eine jüngere Schweſter an die Seite.

Die ältere Geſchichte der Stadt vor den Tagen ihres höchſten Glanzes verhält ſich zu den ſpäteren Ereigniſſen wie die Kämpfe der homeriſchen Helden zu dem, was in hiſtoriſchen Zeiten in Griechenland geſchah. Der unaufhörliche Sturm der feindlichen Adelsparteien gegeneinander, der Jahrhunderte ausfüllt und mit der Vernichtung Aller endete, hat im Großen wie in den Einzelheiten den Gang eines Heldengedichtes. Mit dem Streit zweier Familien durch eine Frau herbeigeführt, mit Mord und Rache im Gefolge, beginnen dieſe Kämpfe, in die die geſammte Bürgerſchaft hineingeriſſen wird, und immer iſt es die Leidenſchaft der Führer, welche die ſinkenden Flammen zu neuem Leben entfacht. Aus ihrer Aſche endlich entwuchs das eigentliche Florenz. Es hatte jetzt keinen kriegeriſchen Adel mehr wie Venedig, keine Barone und Päpſte wie Rom, keine Flotte, keine Soldaten, kaum ein Territorium. Innerhalb ſeiner Mauern ſaß ein launiges, geiziges, undankbares Volk von Parvenüs, Handwerkern und Kaufleuten, das bald hier bald dort von der Energie oder den Intriguen fremder und einheimiſcher Tyrannei unterjocht worden wäre und endlich erſchöpft ſeine Freiheit wirklich dahingab; — und gerade die Geſchichte dieſer Dinge von ſolchem Glanze umgeben und dieſe Begeiſterung des eigenen Volkes heute noch beim Andenken an ſeine Vergangenheit!

Was in der Natur uns und in der Kunſt, dieſer höheren Natur die der Menſch geſchaffen hat, anzieht, das gilt auch von den Thaten der einzelnen Menſchen und Völker. Eine unbegreifliche, verlockende Melodie, die aus den Begebenheiten ausſtrömt, macht ſie bedeutend und begeiſternd. So möchten wir leben und handeln, das miterrungen, dort mitgekämpft haben. Es wird uns klar, dieſes ſei das wahre Daſein. Die Ereigniſſe reihen ſich zum Kunſtwerk aneinander, ein wunderbarer Pfad verbindet ſie allgeſammt, es ſind keine abgeriſſenen, erſchütternden

Schläge, daß wir erſchrecken wie beim Sturze eines Felſens, durch den der Boden aufzittert, der Jahrhunderte lang ſtill dalag und dann wieder auf Jahrhunderte vielleicht in die alte Ruhe zurückſinkt. Denn nicht die Ruhe, die Ordnung, das geſetzmäßige Fortſchreiten auf geebneten Wegen des Friedens verlangen wir zu gewahren, oder darauf dann den erſchreckenden Bruch des Altgewohnten und das Chaos, das ihm nachfolgt, ſondern Thaten und Charaktere ergreifen uns, deren Anfang eine Folge verſpricht und einen Abſchluß ahnen läßt, wo die Kräfte der Menſchen und Völker ſich ſpannen, und unſer Gefühl von den Dingen einem harmoniſchen Ziele entgegenſtrebt, das wir erhoffen oder fürchten und das wir ſie am Schluſſe erreichen ſehen.

Unſer Wohlgefallen an den Begebenheiten hat keine Aehnlichkeit mit der Genugthuung, in der ſich etwa ein moderner Polizeibeamter über die vortrefflichen Zuſtände eines Landes ausſpräche. Es giebt ſogenannte ruhige Zeiten, innerhalb deren dennoch die beſten Handlungen wurmſtichig erſcheinen und ein geheimes Mißtrauen einflößen, wo Friede, Ordnung und unparteiiſche Gerechtigkeitspflege Worte ohne ächten Inhalt ſind und Frömmigkeit ſogar wie Blasphemie klingt, während in andern Epochen offen daliegende Verdorbenheit, Fehler, Unrecht, Laſter und Verbrechen nur die Schatten eines großen erhebenden Gemäldes bilden, dem ſie erſt die rechte Wahrheit verleihen. Je ſchwärzer die dunklen Stellen, je heller die leuchtenden. Eine unverwüſtliche Kraft ſcheint beide zu bedingen und zu bedürfen. Wir werden nicht hinters Licht geführt, das iſt unſere innige Ueberzeugung. Es iſt Alles ſo klar, ſo deutlich, ſo verſtändlich. Der Kampf der unabwendbaren finſteren Nothwendigkeit mit dem Willen, deſſen Freiheit nichts beſiegen kann, ergreift uns. Auf beiden Seiten ſehen wir große Kräfte ſich erheben, die Ereigniſſe geſtalten, in ihnen untergehen oder ſich über ihnen emporhalten. Wir ſehen das Blut fließen, die Wuth der Parteien durchzuckt uns wie ein Wetterleuchten noch von längſt verrauſchten Gewittern,

wir ſtehen hier oder dort und kämpfen mit in den alten Schlachten noch einmal. Aber Wahrheit wollen wir, keine Verheimlichung der Zwecke und der Mittel, mit denen man ſie erreichen wollte. So ſehen wir die Völker kochen, wie die Lava im Krater eines feuerſpeienden Berges ſich in ſich ſelbſt empört, und aus dem Keſſel klingt das zauberhafte Lied, an das wir uns erinnern, wenn „Athen“ oder „Florenz“ ausgeſprochen wird.

2.

Wie arm erſcheint jedoch der Inhalt der italieniſchen Stadt gegen den Reichthum der griechiſchen. Ganze Reihen großer Athener treten auf, wo nur einzelne Florentiner ſich zeigen könnten. Athen übertrifft Florenz ſoweit als die Griechen die Romanen übertrafen. Aber uns ſteht Florenz näher. Bei der Geſchichte Athens gehen wir weniger ſicher, und die Stadt ſelbſt iſt bis auf geringe Trümmer von ihrem alten Felſenboden fortgefegt. Florenz lebt noch. Wenn man heute von der Höhe des alten Fieſole, das nördlich über der Stadt am Gebirge klebt, herabſieht, liegen der Dom von Florenz, Santa Maria del Fiore oder Santa Liparata genannt, mit ſeiner Kuppel und dem ſchlanken Glockenthurm, und die Kirchen, Paläſte und Häuſer und die Mauern, die ſie einſchließen, noch ſo vor unſeren Blicken in der Tiefe, wie ſie vor langen Jahren gethan, — alles aufrecht und unverfallen. Die Stadt iſt wie eine Blume, die in dem Momente, wo der Trieb des Wachsthums am vollſten war, ſtatt zu verwelken, gleichſam in Verſteinerung überging. So ſteht ſie heute, und wer der alten Zeiten nicht gedenkt, dem ſcheint auch nicht das Leben und der Duft zu fehlen. Manchmal möchte man glauben, es ſei noch wie vordem, wie uns der Mondſchein zuweilen in den Canälen Venedigs die alte Zeit des Glanzes zurücklügt. Aber die alte Geſinnung iſt verſchwunden, und der Nachwuchs großer Männer iſt lange ausgeblieben, der friſch aufſchoß Jahr für Jahr vor Alters.

Dennoch lebt das Andenken an die Männer und an die alte Freiheit. Mit andächtiger Sorgfalt wird ihre Hinterlassenschaft aufbewahrt. Mit Bewußtsein in Florenz zu leben, ist für einen gebildeten Mann nichts anderes, als ein Studium der Schönheit eines freien Volkes bis in ihre feinsten Triebe. Die Stadt hat etwas die Gedanken durchdringendes, beherrschendes. Man verliert sich ganz in ihrem Reichthum. Indem man fühlt, wie Alles sein Leben aus der einen Freiheit sog, gewinnt die Vergangenheit in den geringsten Beziehungen einen Zusammenhang, der für das übrige Italien fast verblenden kann. Man wird ein fanatischer Florentiner im alten Sinne. Die schönsten Bilder Tizians fingen an uns gleichgiltig zu werden über dem Verfolgen der florentinischen Kunstentfaltung in ihrem fast minutenweise erkennbaren Fortschritte vom unbeholfensten Anfang bis zur Vollendung. Die Geschichtsschreiber zogen mich in die Verwickelungen ihrer Zeit, als würde ich in die Geheimnisse lebender Personen eingeweiht. Man geht in den Straßen noch, wo sie gingen, überschreitet die Schwellen, die sie betraten, sieht aus den Fenstern herab, an denen sie gestanden. Florenz ist niemals erstürmt, zerstört oder durch eine allverheerende Feuersbrunst verändert worden; die Bauten, von denen man berichtet wird, fast wie sie Stein auf Stein heranwuchsen, stehen da und reizen und belohnen unsere Augen. Wenn mich, den Fremdling, das so magnetisch an sich zog, wie stark muß das Gefühl gewesen sein, mit dem die alten freien Bürger an ihrer Vaterstadt hingen, die für sie die Welt bedeutete. Ihnen schien es unmöglich, anderswo zu leben und zu sterben. Daher die tragischen, oft wahnsinnigen Versuche der Verbannten, in die Heimath zurückzukehren. Unglücklich, wer Abends nicht auf diesen Plätzen seinen Freunden begegnen durfte, wer nicht in der Kirche San Giovanni getauft war und seine Kinder dort taufen lassen durfte. Sie ist die älteste Kirche der Stadt und trug in ihrem Innern die stolze Inschrift, erst am Tage des Weltgerichts werde sie

zuſammenſtürzen. Ein ſo guter Glaube, wie der der Römer, denen die Dauer des Capitols die Ewigkeit war. Horaz ſang: ſo lange würden ſeine Liedern dauern, als die Prieſterin die Stufen dahinanſtiege.

Ihre Freiheit hat Athen und Florenz ſo groß gemacht. Frei ſind wir, wenn unſerer Sehnſucht Genugthuung geſchehen darf, Alles was wir thun, zum Beſten des Vaterlandes zu thun, ſelbſtändig aber und freiwillig, uns als einen Theil des Ganzen zu gewahren und, indem wir fortſchreiten, ſeinen Fortſchritt zugleich zu befördern. Dies Gefühl muß ſtärker ſein als jedes andere. Bei den Florentinern überragte es die blutigſte Feindſchaft der Parteien und der Familien. Die Leidenſchaften beugten ſich ihm. Die Stadt und ihre Freiheit lag jedem zunächſt am Herzen. Um dieſer Freiheit willen die unendlichen Kämpfe. Keine äußere Gewalt ſollte ſie unterdrücken, keine im Innern der Stadt ſelbſt berechtigter ſein als andere, jeder Bürger verlangte mitzuwirken für das allgemeine Beſte, kein Dritter ſollte erſt den Vermittler abgeben, um dieſe ſeine Theilnahme zu ermöglichen. So lange dieſe Eiferſucht auf das perſönliche Recht am Staate in den Gemüthern der Bürger dominirte, war Florenz eine freie Stadt. Mit dem Erlöſchen dieſer Leidenſchaft ſank die Freiheit zu Boden, und vergebens wurden ſo viele Kräfte angeſpannt, ſie emporzuhalten.

Was Athen und Florenz vor anderen Staaten aber, die gleichfalls durch ihre Freiheit zur Blüthe kamen, dennoch erhaben hinſtellt, iſt ein zweites Geſchenk der Natur, durch welches die Freiheit, man könnte beides ſagen, beſchränkt oder erweitert wurde: die Fähigkeit einer ebenmäßigen Entwickelung aller menſchlichen Kräfte in ihren Bürgern. Einſeitige Stärke vermag viel zu ſchaffen, mögen Menſchen oder Völker ſie beſitzen — Egypter, Römer, Engländer ſind großartige Beiſpiele dafür — die Einſeitigkeit ihres Charakters aber findet ſich in ihren Unternehmungen wieder und entzieht dem, was ſie geſtalteten, das Lob

der Schönheit. In Athen und Florenz steigerte sich keine Regung in der Individualität des Volkes dauernd so sehr, um das Uebergewicht über die andere zu erlangen. Geschah es zuweilen für kurze Zeit, so führte ein baldiger Umsturz der Dinge das Gleichgewicht zurück. Die florentinische Verfassung beruhte auf den momentanen Beschlüssen der stimmfähigen Bürgerversammlung. Jede Gewalt konnte auf gesetzliche Weise vernichtet und ebenso gesetzlich eine andere an ihrer Stelle errichtet werden. Es bedurfte nichts als einen Beschluß des großen Bürgerparlamentes. Es wurde dabei einfach abgestimmt. So lange die große Glocke läutete, welche die Bürger auf den Platz vor dem Regierungspalaste zusammenrief, durfte auf offener Straße jede Sache, die einer etwa gegen den anderen auf dem Herzen hatte, mit bewaffneter Hand zum Austrag kommen. Das Parlament war die gesetzlich eingerichtete Revolution für den Fall, daß der Wille des Volkes mit dem der Regierung nicht mehr stimmte. Die Bürgerschaft verlieh dann einem Ausschuß dictatorische Befugnisse. Die Aemter wurden neu besetzt. Alle Aemter waren allen Bürgern zugänglich. Jeder war zu jeder Stelle befähigt und berufen. Was für Männer mußten diese Bürger sein, die bei so beweglichen Institutionen einen festen Staat bildeten! Herzlose Kaufleute und Fabrikanten: aber wie kämpften sie um ihre Unabhängigkeit! Egoistische Politik und Handel ihr einziges Interesse: aber wie dichteten sie und schrieben die Geschichte ihres Vaterlandes! Geizige Krämer und Geldwechsler: aber in fürstlichen Palästen! Und diese Paläste von eigenen Meistern erbaut und mit Malereien und Bildhauerarbeiten geschmückt, die gleichfalls innerhalb der Stadt gewesen waren! Alles treibt Blüthen, jede Blüthe bringt Früchte. Das Geschick des Vaterlandes ist wie eine Kugel, die in ewiger Bewegung dennoch immer auf dem richtigen Punkte ruht. Jedes florentinische Kunstwerk trägt ganz Florenz in sich. Dante's Gedichte sind ein Product der Kriege, der Unterhandlungen, der Religion, der

Philoſophie, des Geſchwätzes, der Fehler, der Laſter, des Haſſes, der Liebe, der Rache der Florentiner. Alles arbeitete unbewußt mit, es durfte nichts fehlen. Nur aus einem ſolchen Boden konnte ein ſolches Werk emporſprießen. Nur aus atheniſchem Geiſte konnten die Tragödien des Sophokles und Aeſchylus hervorgehen. Die Geſchichte der Stadt hat ebenſoviel Antheil an ihnen, als das Genie der Männer, in deren Geiſte die Phantaſie und die Leidenſchaft nach Worten ſuchte.

Es iſt ein Unterſchied, ob ein Künſtler der ſelbſtbewußte Bürger eines freien Landes oder der reichbelohnte Unterthan eines Herrſchers iſt, in deſſen Ohren Freiheit wie Aufruhr und Verrath klingt. Frei iſt ein Volk, nicht weil es keinem Fürſten gehorcht, ſondern weil es aus eigenem Antriebe die höchſte Autorität liebt und aufrecht hält, mag dieſe nun ein Fürſt oder eine Ariſtokratie mehrerer ſein, die die Herrſchaft in Händen halten. Ein Fürſt iſt immer da; in den freieſten Republiken giebt ein Mann zuletzt den Ausſchlag. Aber er muß daſtehen, weil er der Erſte iſt und Alle ſeiner bedürfen. Nur wo jeder Einzelne ſich als einen Theil der allgemeinen Baſis empfindet, auf der das Staatsweſen beruht, kann von Freiheit und Kunſt die Rede ſein. Was haben die Bildſäulen in der Villa des Hadrian mit Rom und den Wünſchen Roms zu ſchaffen? Was die gewaltigen Säulen der Bäder des Caracalla mit dem Ideale des Volkes, in deſſen Hauptſtadt ſie erſtanden? In Athen und Florenz aber, konnte man ſagen, ſei keine Quader auf die andere gelegt worden, kein Bild, kein Gedicht entſtanden, ohne daß die ganze Bevölkerung Gevatter ſtand. Ob Santa Maria del Fiore umgebaut, ob die Kirche San Giovanni ein paar goldene Thore erhalten, Piſa belagert, Frieden geſchloſſen oder ein toller Carnevalszug gefeiert werden ſollte: Jedermann ging das an, es war daſſelbe allgemeine Intereſſe, das ſich dabei bethätigte. Die ſchöne Simoneta, das ſchönſte junge Mädchen in der Stadt, wird begraben: ganz Florenz folgt ihr, die Thränen in den

Augen, und Lorenzo Medici, der erſte Mann im Staate, dichtet ein klagendes Sonett auf ihren Verluſt, das in aller Munde iſt. Eine neu gemalte Capelle wird eröffnet: Keiner darf dabei fehlen. Ein Wettrennen durch die Straßen veranſtaltet: Teppiche hängen aus allen Fenſtern herunter. Wie einzig ſchöne Menſchengeſtalten ſtehen die beiden Städte vor uns da, ganz von weitem betrachtet, — wie Frauen mit dunkelen, traurigen Blicken und lächelnden Lippen dennoch; treten wir näher, ſo ſcheint es eine große, einige Familie; ſind wir mitten darunter, ſo iſt es wie ein Bienenkorb von Menſchen: Athen und ſein Schickſal ein Symbol des geſammten griechiſchen Lebens, Florenz ein Symbol der italieniſch-romaniſchen Blüthezeit. Beide, ſo lange ihre Freiheit währte, ein Abglanz des goldenen Zeitalters ihres Landes und Volkes, nachdem die Freiheit verloren war, ein Bildniß des Verfalls beider bis zu ihrem endlichen Untergange.

3.

Es iſt nichts darüber bekannt, wie das antike Florentia in das moderne Fiorenza oder Firenze überging, und ob es aus den römiſchen Zeiten den Charakter einer Fabrikſtadt mitgebracht. Nicht einmal aus der hohenſtaufiſchen Epoche wiſſen wir, in welchem Verhältniß die Bevölkerung ſich in Adel und gewerbetreibenden Bürgerſtand theilte. Damals lag die Stadt am nördlichen Ufer des Arno, innerhalb gering umfaſſender Mauern, zwiſchen denen und dem Fluſſe ein breiter Raum war. Dahinaus aber vergrößerte man ſich bald, ſchlug Brücken hinüber und ſetzte ſich an der anderen Seite feſt.

Die Beſiegung Fieſole's war die erſte große That der florentiniſchen Bürgerſchaft. Die Fieſoleaner mußten ſich in der Tiefe anſiedeln. Piſa jedoch, das nach Weſten hin am Meere lag, war größer und mächtiger. Piſa beſaß eine Flotte und Häfen, der florentiniſche Handel war abhängig von dem ſeinigen. Nirgends hatte Florenz freien Zuſammenhang mit dem Meere,

Lucca, Piſtoja, Arezzo, Siena, lauter neidiſche und kriegeriſche Städte, umkränzten es mit ihren Gebieten. In ihnen aber, wie in Florenz, ſaßen mächtige Adelsgeſchlechter, in deren Händen die Herrſchaft lag.

Die Kämpfe dieſer Herren im Einzelnen und die der Parteien, in die ſie ſich der Maſſe nach theilten, bilden das Schickſal Toscana's, ſo lange die Hohenſtaufen die Welt regierten. Florenz gehörte zu der Erbſchaft der Gräfin Mathilde, die der Papſt beanſpruchte, weil ihm das Land vermacht worden ſei, der Kaiſer, weil über kaiſerliches Lehen ſo nicht verfügt werden dürfe. Dieſer Streit gab den Parteien in Toskana feſte Anhaltspunkte. Ein Theil des Adels ſtand auf für die Rechte der Kirche, der andere, um die des Kaiſers zu vertheidigen. Die Zukunft der Stadt fiel dem Ausgang des Krieges anheim, der zur Entſcheidung der brennenden Frage alsbald in gewaltſamen Thaten aufloderte.

War die kaiſerliche Partei in Italien ſiegreich, ſo triumphirten auch in Florenz ihre Anhänger; hatten die Nationalen die Oberhand, ſo ſiegte auch in Toscana die Partei des Papſtes. Als die lombardiſchen Städte von Barbaroſſa gedemüthigt wurden, brachen die kaiſerlich Geſinnten los in Florenz und verſuchten die öffentlichen Behörden, die von ihren Gegnern befeſtigt worden waren, aus ihrer Stellung zu treiben. Als das Glück des Kaiſers dann einen Umſchlag erfuhr, kehrte die Macht ſeiner Feinde auch in Toscana zurück. Unter der Protection des Papſtes ſchloſſen ſich die tusciſchen Städte zu einem Verbande zuſammen, deſſen Vorort Florenz war.

So lagen die Dinge zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, als die Namen Guelfen und Ghibellinen aufkamen und, was bisher ein dumpfer Widerſtreit geweſen, zu einem Kampfe mit ausgebildeten Principien ward. Im Jahre 1215 begannen die Guelfen und Ghibellinen in Florenz ſich zu befehden. Im Jahre 1321 ſtarb Dante. Das Jahrhundert

zwiſchen beiden Ziffern bildet den Inhalt ſeiner Gedichte, deren Verſe der heldenmäßigen Epoche, die ſie ſchildern, ebenſo natürlich entſprechen, wie die reine Sprache Homers den Thaten der Hellenen vor Ilion.

Verzeichniſſe der Familien, wie ſie hüben und drüben ſtanden, ſind aufbewahrt. Wir kennen die Lage ihrer Paläſte, kleiner Caſtelle, die auf Abwehr von Sturm und Belagerung eingerichtet waren. Wir verfolgen von Jahr zu Jahr die unheilvollen Verhältniſſe. Alte berühmte Häuſer kommen herab, neue erheben ſich aus kleinen Anfängen zu Macht und Anſehen. Ununterbrochen neben dem innerlichen Zwieſpalt Kriege mit den Nachbarn, mit Piſa voran, das den Weg zum Meere in der Hand hatte, bald mit der ganzen Nachbarſchaft. Im Moment der Gefahr vereinigen Verſöhnung, Waffenſtillſtände und Verträge die ſich zerfleiſchenden Parteien zu gemeinſamer Kraft gegen die Feinde des Vaterlandes. Nach dem Siege aber erwacht in den eigenen Mauern der alte Hader zu neuem Unheil.

Meiſtens lag der Grund der äußeren Verhältniſſe in den inneren ſelber. Die Guelfen von Florenz, wenn ſie die Leitung der Dinge in Händen hatten, drängten zum Kriege gegen die Ghibellinen von Piſa oder Piſtoja. Die florentiner Ghibellinen verweigern dann mit auszuziehen gegen die eigenen Parteigenoſſen. So ſtand Toscana in Flammen, die nicht zu dämpfen waren. Denn gelang es der einen Partei, die andere aus der Stadt hinauszudrängen, ſo lagen die Vertriebenen draußen in ihren Caſtellen, bis dicht vor den Thoren, um den günſtigen Moment der Rückkehr zu erwarten. Geſchlagen ſein war nicht überwunden ſein. Im ſchlimmſten Falle kam Zuzug und Geld aus der Ferne. Der Kaiſer ſelbſt ſandte den unterdrückten Ghibellinen Deutſche Ritter zu Hülfe.

Dem gewerbetreibenden Bürgerſtande jedoch kam dieſer Zuſtand der großen Herren wohl zu Statten. Aus heraufgekommenen Kaufleuten bildete ſich ein drittes Element, das in die Kämpfe

des Adels mächtig eingriff und ihn zu Concessionen nöthigte. Die städtischen Behörden erstarkten; mitten in den verderblichsten Unruhen nahm Florenz zu an Umfang und Bevölkerung. Im Jahre 1252 war Pisa schon nicht halb so bedeutend mehr. Ein Handelsvertrag mit den Pisanern wurde abgeschlossen, sie nahmen florentinisches Maaß und Gewicht an. Um diese Zeit war es, wo Manfred, der letzte hohenstaufische König von Neapel, allein die Ghibellinen in Toscana hielt. Als er zum letzten Male Hilfe sandte, machten seine achthundert Ritter, meistens Deutsche, mit den Ghibellinen von Florenz, Siena, Pisa, Prato, Arezzo und Pistoja vereint dreitausend gewappnete Ritter aus.

Die Guelfen unterlagen und räumten das Land. Bald aber nach dem Untergange Manfred's ziehen sie wieder auf Florenz los, das nun von den Ghibellinen verlassen wird. Carl von Anjou, der französische neue König von Neapel, übernimmt die Protection der Stadt, und die Bürgerschaft giebt sich eine neue Verfassung, die Grundlage ihrer späteren Unabhängigkeit. Mochte der Adel Frieden schließen oder neu in den Kampf gehen, immer war es ein Signal für die Bürgerschaft, zu Erweiterung ihrer Rechte einen frischen Anlauf zu thun.

Damit diese Rechte aber ein um so sicherer Besitz wären, strebte man danach, die Castelle des Adels außerhalb der Stadt zu zerstören, zu kaufen und sie durch Verbote auf einen weiten Umkreis von der Stadt ab zurückzudrängen. In Florenz selber mußten die gefährlichen Thürme abgetragen werden, von denen herab man auslugte und Geschosse schleuderte. Zu spät empfanden die großen Herren die Folgen ihrer wüthenden Selbstvernichtung. Die Ghibellinen waren unterdrückt, aber der siegreiche guelfische Adel stand geschwächt einer stolzen Bürgerschaft gegenüber, deren reiche Familien sich rittermäßig wie der Adel hielten. Neue Verfassungen gaben den Zünften, die sich zu bilden anfingen, größeren und größeren Raum, und zuletzt stand als Ziel dieser mächtigen Demokratie die Absicht da, denjenigen allein Antheil

am Staate zuzugestehen, die Mitglieder der Zünfte wären. Der alte Adel sollte sich aufnehmen lassen oder völlig ausgeschlossen sein.

Alles dies jedoch ging langsam vor sich, große Erschütterungen führten stets nur kleine Schritte vorwärts. Es gab Epochen der Ruhe, glücklichere Zeiten, in denen sich die Parteien zu friedlichem Nebeneinanderleben vereinigten. Eine solche Stille trat ein in den letzten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts, als mit dem Untergange der Hohenstaufen die Idee des alten Kaiserreiches sich aufzulösen begann und die neue Grundlage des europäischen Staatenlebens immer lebendiger in den Gemüthern ward: die getrennten Völker sollten von nun an ihre eigenen Wege verfolgen. Damals wurde der Bann des alten römisch-byzantinischen Wesens zuerst gebrochen. Nationales Bewußtsein durchdrang Kunst und Literatur und äußerte sich in neuen Formen. Diese Zeiten sind es, in die Dante's Geburt und Jugend fällt.

Florenz erweiterte zum dritten Male die Ringmauern. Arnolfo, der berühmte Architekt, begann die Kirchen zu errichten, die heute noch als die größten und schönsten der Stadt dastehen, Santa Maria del Fiore die vornehmste. Er baute in einem neuen Style, dem gothischen, oder, wie die Italiener sagten, dem deutschen, dessen freie, hochstrebende Verhältnisse an die Stelle der mehr gedrückten und in die Breite sich ausdehnenden Dimensionen traten, in denen bis dahin gebaut worden war. Wie die Herrschaft der Hohenstaufen als die äußerste Entwickelung des antiken Römerreiches anzusehen ist, so erscheint auch die Kunst bis auf ihre Zeiten als die letzte Blüthe der antiken Anschauungen.

Dante redet von den Tagen seiner Jugend wie von seinem verlorenen Paradiese. Aber er war kein Dichter, der in einseitige Träumereien versunken ein abgeschlossenes Dasein geführt hätte. Er war Soldat, Staatsmann und Gelehrter. Er kämpfte

in Schlachten mit, nahm Theil an wichtigen Geſandtſchaften und ſchrieb gelehrte und politiſche Werke. In ſeiner Jugend ein Guelfe, wurde er zum wüthenden Ghibellinen und ſchrieb und dichtete für ſeine Partei, die noch einmal auf die Ankunft eines Deutſchen Kaiſers überſchwenglich ideale Hoffnungen ſetzte. Heinrich von Luxemburg erſchien im Jahre 1311. Aber für ihn hatten die alten Parteinamen den alten Inhalt verloren. Er ſah, daß Guelfen und Ghibellinen ihn für die eigenen Zwecke zu benutzen wünſchten, und hielt ſich, gleichfalls die Richtung verfolgend, die ihm für die eigene Politik am nützlichſten dünkte, auf einem Mittelwege, der ihn ſiegreich weiter führte, ohne einer von den ſtreitenden Parteien den Sieg zu verleihen. Bald machte der Tod ſeinem Wirken ein Ende, und nach ſeinem Verſchwinden blieb im Lande kaum eine Spur ſeines Daſeins zurück.

Sein Zug durch Italien iſt von Dino Compagni, einem Florentiner und Freunde Dante's, beſchrieben worden. Die Chronik dieſes Mannes in ihrer einfach ſchönen Proſa bildet ein Seitenſtück zu Dante's Gedichten. Der Zuſammenklang zweier Welten, der antiken und modernen, erfüllt ihrer beider Werke. Sie gebrauchen die Sprache, wie die beſten alten Autoren die ihrige, naiv und ohne Mißbrauch ihrer Gelenkigkeit. Dante nennt die Dinge und Gefühle ſchlichthin, wie er ſie erblickt und empfindet. Wenn er den Himmel beſchreibt und den Auf- und Niedergang der Geſtirne, iſt es der Himmel Heſiod's, oder wenn er uns an den Strand des Meeres führt, ſcheint es daſſelbe Geſtade zu ſein, an dem Thetis den verlorenen Sohn betrauerte, oder deſſen Wellen zu Odyſſeus Füßen rollten, als er von der Inſel der Kalypſo hinausblickte und bei den ziehenden Wolken an den aufſteigenden Rauch ſeiner Heimath dachte. Dante vergleicht unbefangen die kaum geöffneten lichtſcheuen Augen der wallenden Geſpenſterſchaaren in der Unterwelt mit den zuſammengekniffenen Augen eines Schneiders, der ſeine Nadel einfädeln will.

Sein Gedicht ist die Frucht arbeitsamer Versenkung in den Geist der italienischen Sprache. Ihre Worte mußte er wie eine Schaar wilder Pferde, die noch niemals im Geschirr gegangen waren, mühsam einfangen und zusammenhalten. Sein stolzes vollwichtiges Italienisch sticht wunderlich ab gegen das abgeschliffene conventionelle Latein, in dem er bequemer schrieb. Da ist er scharf, gebildet und elegant, während seine italienischen Sachen klingen, als hätte er sie selbst im Traume geschrieben. In seinen lichten Versen liegt etwas von der Wehmuth, zu der uns oft der Anblick der Natur stimmt, von jener Trauer ohne Ziel, die ein kühler glühender Sonnenuntergang im Herbste in uns herauflockt. Dante's Schicksal steht vor uns, wie das Leiden eines verbannten Hellenen, der am Hofe eines Barbarenfürsten Gastfreundschaft genießt, während Haß und Sehnsucht an seinem Herzen nagen. Man sieht mehr zu Zeiten, als man vielleicht zu sehen ein Recht hat: wenn ich Dante's Kopf betrachte, wie ihn Giotto mit wenigen wundervollen Linien in der Capelle des Bargello auf die Wand malte, da scheint in den sanften Zügen sein ganzes Leben zu liegen, als überschattete seine jugendliche Stirn eine Ahnung, wie die Zukunft sich ihm gestalten sollte.

Dante starb in der Verbannung, keines seiner politischen Ideale gestaltete sich zur Wirklichkeit. Die Nationen steckten zu tief in ihrer eigenen Unordnung, um für die allgemeine europäische Politik Kraft und Begeisterung übrig zu haben. Die Päpste zogen nach Avignon, Rom stand leer, Italien blieb sich selbst überlassen. Die hundert Jahre, welche dieser Zustand dauerte, sind die zweite Epoche in der Entwicklung der florentinischen Freiheit und bilden zugleich das erste Säculum der erblühenden Kunst, die in Giotto ihren ersten großen Arbeiter findet.

4.

Man pflegt Cimabue den Gründer der neuen Malerei zu nennen. Seine Thätigkeit fällt in die Zeit, wo Dante geboren

wurde. Seine Werke erregten Staunen und Bewunderung. Cimabue malte in der Weise der byzantinischen Meister, starre umfangreiche Madonnenbilder. Man möchte heute diesen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die frühitalienische auf das geringste Maß beschränkt wissen und einer mit der antiken Kunst in directer Verbindung stehenden inländischen Entwickelung das Wort reden. Sei dem so für Cimabue; Giotto aber, den er der Legende nach als Hirtenjungen auf dem freien Felde antraf, wie er sein Vieh auf große flache Steine abbildete, ihn seinem Vater abforderte, mit nach Florenz nahm und unterrichtete, darf dennoch kaum als sein Schüler bezeichnet werden. Von Cimabue zu Giotto geht es steil in die Höhe. Giotto scheint seinem Meister fremd und fast zusammenhangslos gegenüberzustehen.

In den Zeiten, in denen er arbeitete, lag der geistige Schwerpunkt Europas nicht in Italien. Dante, der in Paris seine Studien gemacht, emancipirte sich mühsam von der Herrschaft des provençalischen Dialekts und des Lateins. Französischen Einfluß dürfen wir annehmen auch bei Giotto. Seine zarten Gestalten, die der naivsten Naturbetrachtung entsprossen scheinen, tragen dennoch zu viel der Miniaturmalerei in sich, um die Schule ganz zu verleugnen, in der ihr Meister, scheint es, zeichnen lernte.

Es ist nicht leicht, von seiner Thätigkeit eine klare Vorstellung zu haben. Sie umfaßte den ganzen Bereich der Kunst. Es muß viel Handwerksmäßiges dabei im Spiele gewesen sein. Dennoch ermangelt er nicht individueller Kraft. Dante's Portrait, jetzt wohl Giotto's berühmteste Arbeit, bewahrt in dem traurigen Zustande, in dem es sich befindet, etwas großartig Persönliches im Schwunge der Linien. Der Umriß scheint der Ausfluß einer starken Hand, die in reinen Strichen nachzog, was die Augen sahen und der Geist empfunden hatte. Kein Künstler würde inhaltsreicher den nackten Umriß eines solchen Gesichts zu zeichnen vermögen, das, obgleich verdorben, restaurirt und theil-

weise ganz erneuert, durchdrungen und verklärt von der Würde dessen ist, dem es angehörte. Die Madonnen, die man Giotto zuschreibt, tragen den Ausdruck trauriger Lieblichkeit im Antlitze. Gedrückte, kaum geöffnete, langgeschlitzte Augen, ein Nachklang des byzantinischen Madonnentypus, ein wehmüthig lächelnder Mund sind ihnen eigenthümlich. Seine Hauptarbeiten waren jedoch nicht seine Tafelbilder mit wenigen Figuren in oft sehr geringem Formate, sondern Frescogemälde, mit denen er ganz Italien versorgte. Vom Könige von Neapel in seine Hauptstadt berufen, malte er dort Kirchen und Paläste, in der Lombardei führte er große Werke aus, nach Rom und vielleicht Avignon verlangten ihn die Päpste. Ueberall, wo man ihn begehrte, war er rasch zu Diensten. Er arbeitete als Maler, Bildhauer und Architekt. Er stand mit den großen Herren auf gutem Fuße und gab ihnen derbe Antworten. Boccaccio zeichnet seine Persönlichkeit nicht allzu idealisch. Giotto war klein, unansehnlich, ja häßlich, gutmüthig, aber mit scharfer Zunge begabt, wie alle Florentiner. Auch Dante konnte beißende Antworten geben. Villani, sein Zeitgenosse, erzählt, wie er Dummheit und Anmaßung hart abzufertigen wußte, während man dem Eindrucke seiner Verse und seines traurigen Schicksals nach glauben sollte, er habe sich in vornehmem Schweigen abgewandt, wenn unter ihm stehende Naturen seinen Stolz auf die Probe stellten.

Dante und Giotto blieben Freunde bis zu Ende ihres Lebens. Als Giotto auf der Rückreise von Verona durch Ferrara kam, und Dante in Ravenna hörte, daß er ihm so nahe sei, brachte er es dahin, daß er nach Ravenna berufen wurde. Die Malereien aber, die er im dortigen Dome ausgeführt hat, sind zu Grunde gegangen.

Das Schicksal war seinen Werken nicht günstig. Dem Bildnisse Dante's hatte man gerade in's Auge einen Nagel eingeschlagen. Noch im vorigen Jahrhundert wurden Kirchenwände in Neapel übertüncht, die von Giotto gemalt waren. Ein

florentiner Bild, dem Vasari das höchste Lob ertheilt, kam während der Zeit zwischen der ersten und zweiten Auflage seines Buches aus der Kirche abhanden, in der es befindlich war. Es stellte den Tod der Maria dar mit den Aposteln ringsumher, während Christus die auffliegende Seele in seine Arme aufnimmt. Michelangelo soll es besonders geliebt haben. Es ist nie wieder zum Vorschein gekommen.

Das berühmteste Denkmal aber, das der Meister sich selbst gesetzt hat, bleibt der Glockenthurm, der neben Santa Maria del Fiore wie ein alleinstehender schlanker Pfeiler von kolossaler Größe in die Luft steigt, viereckig und von oben bis unten mit Marmor bekleidet. So wenig Arnolfo den Schluß des ungeheueren Dombaues selber erlebte, der noch anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode zur Vollendung bedurfte, ebensowenig war es Giotto vergönnt, seinen wunderbaren Thurm zu Ende zu führen. Er hinterließ wie Arnolfo ein Modell, nach welchem weitergearbeitet wurde, wenn man auch daran änderte und am Schlusse des Werkes die gothische pyramidale Spitze fortließ, weil das Ende des Baues in Zeiten fiel, wo der deutsche Styl längst wieder aufgegeben und in Verachtung gefallen war.

Wie die Kirche, neben der es steht, Alles an Größe übertreffen sollte, was auf Erden jemals gebaut worden wäre, so erhielt auch Giotto den Auftrag, einen Thurm aufzurichten, der Alles überragte, was griechische und römische Kunst hervorgebracht hätten. Die aus schwarzen und weißen Marmortafeln zusammengesetzte Oberfläche ist mit den schönsten Ornamenten und Bildhauerwerken bedeckt, die bis zur Höhe in bewunderungswürdigem Reichthum stichhalten. Die Gliederung der verschiedenen Etagen, die Fenster, die Sculpturen, wohin man blickt und aufmerksamer die Augen suchen läßt, bilden ein unvergleichliches Ganzes. Giotto verdiente die Ehre und die Geldbelohnung, die er dafür einerntete. Das Bürgerrecht, das er erhielt, war damals eine große Sache, und der jährliche Gehalt von hundert Goldgulden keine Kleinigkeit.

Er starb 1336*). Bis zum Ende des Jahrhunderts blieb sein Styl die formende Gewalt in der florentinischen Kunst. Die Namen seiner Schüler und Nachahmer bieten nichts, das über ihn hinausgeht. Es waren unerquickliche Zeiten, in denen keine höhere Gewalt sich geltend macht in Italien, als trüber kampfbegieriger Egoismus. Das Land ist der Schauplatz unendlicher Streitigkeiten, deren verworrenes Wesen durch keine hervorleuchtende Männergestalt edlere Bedeutung empfängt.

5.

Im Norden saßen die Visconti als die Herren von Mailand, wo sie Kaiser Heinrich bestätigt hatte. Durch sie blieb das ghibellinische nördliche Italien mit den Kaisern und Deutschland in Verbindung. Ihre besten Soldaten waren deutsche Ritter und Landsknechte.

Nach Osten hin war Venedig den Visconti's zu stark, sie wandten sich nach Süden und brachten Genua in ihre Gewalt; damit war die ganze toscanische Küste, Lucca und Pisa, einst das Ziel der genuesischen Wünsche, nun ein Gegenstand der lombardischen Bestrebungen geworden. Das aber brachte Mailand mit Florenz zusammen, für welches der Besitz der beiden Städte nothwendig war. Dazu der Gegensatz der politischen Gesinnung: Mailand der Mittelpunkt des deutsch-kaiserlich ghibellinischen Adels in Italien, Florenz das Nest des päpstlich nationalen Bürgerthums in engster Verbindung mit dem französischen Neapel und mit Frankreich selber, dessen Könige die römische Kaiserwürde an sich zu reißen hofften. Toscana lag zwischen dem Norden und dem Süden, wie der natürliche Kampfplatz der feindlichen Mächte, auf dem sie an einander stoßen mußten.

Florenz war eine von unruhigen Massen bewohnte Fabrikstadt. Es stellte sich bald heraus, daß eine unabhängige starke

*) Florentiner Rechnung.

Gewalt die Stadt nach außen ſchützen müſſe. Von den eigenen Bürgern konnte und durfte keiner ſo mächtig werden, um ſoviel zu vermögen; wir finden Florenz daher in den Händen fremder Fürſten, meiſt neapolitaniſcher Prinzen, die für ſchweres Gold mit ihren Truppen herbeigeholt werden. Es kam denen wohl der Gedanke, ſich zu ſtändigen Herren aufzuwerfen. Dann aber zeigte ſich die Gewalt der Bürgerſchaft, die kein anderes Joch duldete als das, das ſie freiwillig zu übernehmen gewillt war. Florenz blieb frei durch ſeine Demokratie, wie Venedig durch ſeinen Adel frei blieb.

Die anderen Städte Italiens fielen durch ihre Parteiungen einzelnen Familien oder fremder Herrſchaft anheim. Die Dinge nahmen ihren naturgemäßen Verlauf in ſolchen Fällen. Zwei Parteien des Adels befehdeten ſich, jede mit einer Familie, die die mächtigſte innerhalb ihres Kreiſes war, als Oberhaupt. Hatte eine der Parteien dann geſiegt, ſo ſuchten ſich diejenigen, welche ihre Führer geweſen waren, als Herren an der Spitze des ganzen Staates zu erhalten. Verſchwägerungen, Mord und dadurch herbeigeführte Erbſchaften, Verbindungen mit auswärtigen Häuſern, die Aehnliches beabſichtigten oder bereits erreicht hatten, befeſtigten die neue Stellung. Dieſe Herrſchaft ausdrücklich in eine erbliche zu verwandeln, war kaum nothwendig, da es ſich von Anfang an um die ganze Familie handelte, deren Fortbeſtand durch Todesfälle der Oberhäupter nicht unterbrochen wurde.

In Florenz waren ſeit den älteſten Zeiten ſolche Attentate an der Freiheitsliebe des Volkes geſcheitert, auch in jenen Tagen, als es noch einen Adel in der Stadt gab. Merkte die ſiegreiche Partei, daß es nicht blos auf die Niederwerfung ihrer Gegner, ſondern auf die Erhebung ihres eigenen Chefs zur Herrſchaft abgeſehen ſei, ſo verſagte ſie den Dienſt. Alle Feindſchaft ſchwand in ſolchen Momenten. Die Vertreibung des Herzogs von Athen, der 1343 zum Herrn der Stadt gemiethet worden war und den es leicht dünkte, ſie unter ſeine Botmäßigkeit zu bringen, iſt

eine der glänzendſten Thaten der Florentiner. Verführt d. die Feindſchaft der Parteien, glaubte er ſich mit Hülfe der Ari kraten oben zu erhalten. Aber er trieb es nur kurze Zeit. (Aufſtand brach aus, an dem ſich jedermann ohne Unterſchied l Farbe betheiligte, und der Herzog flüchtete vor dem empört Volke, dem er nicht zu trotzen wagte.

In jenem ſelben Jahre noch war es, wo dann in Floren der letzte Kampf gegen die adligen Geſchlechter gekämpft wurde die nach der Vertreibung des Herzogs alsbald von neuem einander feindlich gegenübertraten. Es waren ihrer nicht viele mehr, ſie wurden vernichtet, aber ſie verkauften ihren Untergang theuer genug. Eine gewaltige Straßenſchlacht entſpann ſich, das Volk eroberte die Paläſte der Familien, wunderbar weiß Macchiavelli die Wuth der Bürger und den verzweifelten Widerſtand der Herren zu ſchildern, wie eine Familie nach der anderen hinſank und dann, als die Zünfte geſiegt hatten, dieſe nun ſelber bald darauf zu erneuten Kämpfen ſich zu ſpalten begannen. Die höheren Zünfte waren jetzt „die Großen“, die Unterdrücker, gegen welche die niederen Zünfte, „das Volk“, die Waffen ergriff. Wiederum mächtige alte Familien, die die Partei der Großen bilden, während andere, die emporzukommen ſtrebten, die ungeduldigen Wünſche des niederen Volkes zur Empörung reizen.

Dieſe Revolutionen ſind es, aus denen endlich die Medici auftauchen. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts begannen ſie ſich zu erheben. Ihr Wachsthum war ein natürliches und deshalb unaufhaltſam. Aus dem Zuſammenwirken zweier unüberwindlicher Mächte: der Eigenthümlichkeit des florentiniſchen Volkes und des eigenen Familiencharakters, ſog es ſeine Nahrung, und eine Herrſchaft bildete ſich, die mit keiner anderen Fürſtenherrſchaft verglichen werden kann.

Die Medici waren Fürſten und doch Privatleute. Sie herrſchten unumſchränkt und ſchienen niemals einen Befehl zu geben. Man könnte ſie erbliche Rathgeber des florentiniſchen

Volkes, die erbliche florentinische Vorsehung nennen, Inhaber, Erklärer und Vollstrecker der öffentlichen Meinung. Sie regierten ohne Titel und Mandat, ihre einzige Berechtigung floß aus ihrer Unentbehrlichkeit.

Der Reichthum der Familie war nur das äußerliche Werkzeug, mit dem sie arbeitete, die eigentlich treibende Kraft, welche sie zur Höhe steigen ließ, lag in dem Talente, Vertrauen zu gewinnen, ohne es zu fordern, den Willen durchzusetzen, ohne zu befehlen, und ihre Feinde zu besiegen ohne sie anzugreifen. Ans Tageslicht traten nur ihre Erfolge, selten die Wege, auf denen sie sie erlangten. Hier scheuten sie kein Mittel. In einer Vertheidigungsschrift, in welcher der Charakter des ersten Cosimo mit Leidenschaft oder vielmehr mit Wuth in Schutz genommen wird, lesen wir zum Lobe dieses Vaters des Vaterlandes, er habe den römischen Kaiser vergiftet, um Italien vor seinem Einbruche zu retten! Verrätherei und Gewaltsamkeit waren ihnen geläufig wie irgend einer anderen Fürstenfamilie ihrer Zeiten, was sie aber auszeichnete vor ihnen, war die nationale, ächt florentinische Weise, in der sie damit zu verfahren wußten. Sie waren feiner als die Feinsten in Florenz, fügsamer als die Schlausten, packten ihre Feinde mit unvermeidlicher Accurateſſe und verstanden es meisterhaft, sie in das Gefühl der Sicherheit einzuschläfern, in dem befangen sie sich greifen ließen. Kaltes Blut in den schwierigsten Momenten nützt ihnen mehr noch als die Bravour, die ihnen niemals fehlte, mit beiden aber ging ein wunderbares Glück Hand in Hand, und was sie wahrhaft verklärt, ist ihr auf höhere Cultur gerichteter Geist, die Freude am Schönen und die edelmüthige Art und Weise, wie sie denen sich befreundeten, die in Kunst und Wissenschaften die Ersten waren. Ihre Verdienste und wiederum ihr Glück — denn das Schicksal begünstigte die edle Neigung in vollem Maße — sind hier so großartig, und dafür, daß die ganze Welt davon erfahre, hat der Genius der Geschichte so schön Sorge getragen, daß

die Medici einzig dastehen als die Beschützer von Kunst u Wissenschaft.

Der erste Medici, dessen Schicksal sich in durchgreifend Weise in die Geschicke der Stadt einmischt, war Salvestro, i Jahre 1370 Gonfalonier von Florenz. Der Gonfalonier, d höchste Behörde, saß ein Jahr im Amte. Man kann es schlicht hin und allgemein mit dem Titel regierender Bürgermeister übersetzen, dem Wortlaut nach heißt es Bannerträger; der Gonfalonier führte das Banner der Gerechtigkeit zum Zeichen der obersten Gewalt, die in seinen Händen lag.

Salvestro, zugleich Anführer der demokratischen Partei, stürzte die Bürgerschaft in eine der gefährlichsten Revolutionen. Ohne sich offen zu compromittiren, reizte er die Leute so lange, bis der Aufruhr ausbrach. Inmitten der Bewegung stand er darauf als loyaler Mann außerhalb allen Streites und offenbarte in seinen Manövern jenen Geist der Schlauheit und Energie, durch welchen seine Familie in späteren Zeiten immer siegreich blieb, so oft sie nur ihn rücksichtslos anzuwenden Kraft und Kühnheit besaß.

Der Zweck der demokratischen Partei, an deren Spitze sich die Medici stellten, war die Bekämpfung derjenigen Familien, welche sich innerhalb der reinen Zunftverfassung durch gemeinsame Reichthümer zur herrschenden Minorität aufgeworfen hatten. Die Medici nahmen unter ihnen den Rang nicht ein, welchen sie einzunehmen wünschten. Ihre Familie war keine von den angesehensten und ältesten. Statt nun jedoch innerhalb jener Aristokraten, denen sie gleichstehen wollten, sich eine Partei zu bilden, mit deren Hülfe sie dann vielleicht die großen Familien und das ganze Volk in Abhängigkeit gebracht hätten, machten sie die Sache des Volkes zu der ihrigen, vernichteten vereint mit ihm die Großen und traten dann ihre Erbschaft an.

So sehr nun auch der Weg, den sie einschlugen, und die Hülfsmittel, deren sie sich bedienten, den schließlichen Erfolg als

das siegreiche Spiel kalt angezettelter Intriguen erscheinen lassen könnten, so sehr bedurfte es dennoch der größten Geisteskraft, um als Sieger hervorzugehen. Eine Reihe der gefährlichsten Momente treten ein, in denen sich die Medici mit fürstlichem Tacte benehmen. Das Aufsteigen dieser königlichen Bürger besteht aus einer Folge politischer Ereignisse, die immer umfassender werden. Das Reinmenschliche aber gab am Ende doch den Ausschlag, und Edelmuth und Geistesgröße öfter als heimlich berechnende Hinterlist. Die Medici herrschten nicht blos dadurch, daß sie die bösen Eigenschaften ihrer Mitbürger in der größten Potenz besaßen, sondern auch, weil sie das Vortreffliche des florentinischen Nationalcharakters stärker in sich trugen als irgend wer. Das Nachtheilige tritt überall stark hervor, weil es deutlicher zu erkennen ist und sich in einzelnen Fällen mit Schärfe zeigt; das Gute, das mehr in einer allgemeinen Stimmung beruht und das selbst da, wo man es anerkannt hat, dennoch als etwas sich von selbst Verstehendes leicht übersehen wird, erblaßt dagegen und scheint kaum ein Verdienst zu sein. Deshalb mag auch wohl bei Salvestro weniger augenscheinlich ins Gewicht fallen, daß die Sache, der er diente, an sich eine gute und gerechte war. Man glaubt in zu hohem Grade zu erkennen, daß er sie nur benutzte. Er ging aus den Stürmen, die er angeblasen, mit dem Ruhme eines Demokraten hervor, den das Volk liebte, zugleich blieb er der Mann, den die Großen nicht entbehren konnten. 1388 starb er. Nach seinem Tode ward Veri dei Medici das Haupt der Familie. Die Streitigkeiten der höheren und niederen Zünfte um den Antheil an der Regierung dauerten fort. Die Aufstände nahmen kein Ende. Man mordete, man stürmte den mißliebigen Großen die Paläste, plünderte und steckte sie an. Hinrichtungen, Verbannungen, Confiscationen oder Anrüchigkeitserklärungen, durch welche bedenklichen Persönlichkeiten auf gewisse Zeit die Ausübung der politischen Rechte entzogen ward, waren an der Tagesordnung.

In ganz Italien herrſchte um dieſe Zeit ein prinzipienloſer Krieg Aller gegen Alle. Kaiſer und Papſt miſchen ſich hinein, kümmern ſich aber, wie die Uebrigen, nur um niedere Vortheile. Die großen Gedanken ſind in Vergeſſenheit gerathen. Es mangelte in geiſtigen und politiſchen Dingen die letzte Inſtanz, bei der eine Entſcheidung zu ſuchen wäre. Der Trieb, zu unterjochen und materielle Güter zu ſammeln, war der einzige Grund der Ereigniſſe.

Vergleicht man unſere Tage, die von Vielen verwirrt und haltlos geſcholten werden, mit den damaligen Zeitläuften, ſo ſcheint der heutige Zuſtand ein ideal harmoniſches Gefüge, wo Wahrheit, Würde und Langmuth das Scepter führen, wo alle unedele Leidenſchaft ihr Gift und ſelbſt das Geld ſeinen Zauber verloren hat. Wir bilden uns manchmal ein, für Geld wäre heut Alles zu haben: wie wenig aber ſcheinen wir mit dieſem Werkzeuge ausrichten zu können, wenn wir jene verfloſſenen Strömungen der Geſchichte betrachten. Welcher Fürſt dürfte heutigen Tages ſo mit Allem Handel treiben, was ſeiner Macht zugänglich iſt, wie es damals geſchah? Die Gewalt der öffentlichen Meinung, die heute mit finſterer Stirn auf die Handlungen der Fürſten und Völker herabblickt, exiſtirte nicht. Das zwingende Gefühl politiſcher Sittlichkeit, das in den Gemüthern erwacht iſt, war etwas, das auch nicht die fernſten Ahnungen der Menſchen berührte.

Die Herrſchaft Cosmo's dei Medici fällt zuſammen mit dem Aufſchwunge, der Italien aus dieſer Verſunkenheit aufriß. Wie rettende Inſeln tauchten die Gedanken des antiken Geiſtes in der allgemeinen Sündfluth empor; zu ihnen flüchtete man. Der Einfluß der griechiſchen Philoſophie wurde neu lebendig. Die Medici ſind aufs innigſte betheiligt bei ihrem Wiederaufblühen. Von der Kunſt jener Tage iſt ohne ihren Namen zu nennen, nicht zu erzählen. Die Vortheile, welche Florenz und ſeinen Bürgern von der Natur verliehen waren, wurden durch

Cosmo erkannt und gesteigert, und so die Stadt zum Mittelpunkt Italiens gemacht, das jetzt an Bildung die übrigen Länder Europa's überflügelte.

6.

Vier bedeutende Künstler treten auf in Florenz mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts: Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio. Märchenhaft ausgedrückt könnte man sagen, daß sie vier Brüder gewesen seien, die sich in ihres Vaters Giotto Erbschaft theilten und deren jeder die Grenzen seines Antheils zu einem großen Reiche ausdehnte. Diese vier sind die Gründer einer neuen Kunst, die nach vielen Jahren dann die Grundlage derjenigen ward, über deren Blüthe keine folgende hinauswuchs.

Ghiberti begann als Goldschmiedslehrling. Zuerst arbeitete er in Giotto's Manier. Den Uebergang zu eigener Eigenthümlichkeit lassen die Thüren von San Giovanni am besten erkennen, welche heute noch, die bis auf wenige Spuren aufgezehrte Vergoldung ausgenommen, rein und unberührt an ihrer Stelle stehen.

Drei offene Thore hat die Kirche, das vierte nach Westen hin liegende ist zugemauert. Das südliche war von Andrea Pisano mit erzenen Flügeln ausgefüllt, zu denen Giotto die Zeichnungen machte. Im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts beschloß die Zunft der Kaufleute, denen die Kirche zu eigen gehörte, das östliche Thor ausführen zu lassen, und schrieb eine Concurrenz der Künstler aus, welche auf die Ehre und den Gewinn ihre Ansprüche erheben wollten.

Ghiberti war damals 20 Jahre alt. Er hatte Florenz verlassen, wo die Pest herrschte, und malte in Rimini für Pandolfo Malatesta die Gemächer eines Palastes aus. Jetzt kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Sechs Künstler betheiligten sich an dem Wettkampfe, unter ihnen Brunelleschi, der drei Jahre

älter als Ghiberti, ihm hier zum erſten Male den Rang ſtreitig machte.

Die Aufgabe war ſo geſtellt, daß die eine vorhandene Thür als Muſter dienen ſollte. Jeder Flügel iſt hier in eine Reihe übereinander liegender Felder eingetheilt, jedes Feld enthält ein Bild in Basrelief. Die Herſtellung eines einzigen ſolchen Bronzefeldes wurde gefordert und dafür die Zeit eines Jahres zugeſtanden. Vierunddreißig fremde und einheimiſche Meiſter hatte man als entſcheidende Commiſſion hingeſtellt.

Ghiberti erfreute ſich der Hilfe ſeines Vaters, bei dem er gelernt hatte und der ihn beim Guß des Erzes unterſtützte. Es kam in dieſer Concurrenz nicht ſo ſehr darauf an, ſich durch eine geniale Erfindung etwa als den würdigſten Meiſter zu bewähren, ſondern es ſollte erprobt werden, wer, auf welche Weiſe immer, das vollendetſte Stück Erzguß zu liefern im Stande ſei. Es handelte ſich um Erfahrung und geſchickte Behandlung des Materials. Ghiberti's Arbeit wurde von tadelloſer Ausführung befunden und ihm am 23. November 1403 das Werk übertragen. Eine Anzahl anderer Künſtler gab man ihm zu Mitarbeitern. Wie viel jedes Jahr fertig werden mußte, war im Contracte genau feſtgeſtellt. Einundzwanzig Jahre dauerte die Arbeit. Am 19. April 1424 wurden die beiden Flügel in ihre Angeln gehoben. Ghiberti's Ruhm verbreitete ſich jetzt in ganz Italien, ſeine Thätigkeit ward von allen Seiten in Anſpruch genommen, in Florenz aber faßte man den Entſchluß, ihm auch die dritte Thür zu übertragen.

Er war an kein Vorbild mehr gebunden, die einzige Bedingung ſtand im Contracte, daß er, ſo lange an der Thür gearbeitet würde, ohne Zuſtimmung der Zunft der Kaufleute keinen anderen Auftrag übernehmen dürfe; übrigens, was Zeit und Koſten anbeträfe, ſei Alles ſeinem Belieben anheimgeſtellt. Man erwarte jedoch von ihm, daß er, wie er mit der bereits vollendeten Thür alle anderen Meiſter beſiegt habe, bei dieſer

neuen sich selbst übertreffen würde. Am 16. Juni 1452 ward auch dieses Werk an Ort und Stelle geschafft. Am ersten hatte ihm noch sein Vater geholfen, diesmal konnte ihm sein Sohn Vittorio bei der Vergoldung zur Hand gehen, welche nachträglich vorgenommen wurde. Nicht lange danach starb Lorenzo Ghiberti; sein ganzes Leben, das er auf vierundsiebzig Jahre brachte, ist diesen beiden Hauptwerken geweiht gewesen.

Die zweite Thür übertrifft die erste in jeder Hinsicht. Wie ihm geboten war, folgte der Meister frei dem bildenden Genius. Seine Arbeit ist im höchsten Sinne geschmackvoll, das Erhabenste, was das künstlerische Handwerk zu leisten vermochte. Die Compositionen der einzelnen Felder sind in einer Weise effectvoll zur Darstellung gebracht, die ohne eine so durchdringende Kenntniß und Ausbeutung aller der Vortheile, die das Material nur irgend gestattete, unmöglich gewesen wäre. Man könnte diese Thür eine kolossale Goldschmiedsarbeit nennen, man könnte aber auch sagen, die einzelnen Felder seien ins Relief übertragene Gemälde, wie sie nur der geschickteste Maler zu erfinden befähigt sei. Die Thür ist ein Werk für sich, das spätere Nachahmung niemals zu erreichen im Stande war. Der die Fenster umschließende Rand, das eigentliche Gerippe der beiden Flügel, ist mit ungemeinem Reichthum an Figurenschmuck ausgestattet, mit liegenden und stehenden Statuetten, die beinahe frei gearbeitet und in Nischen postirt sind, mit vorspringenden Portraitköpfen und anderen Ornamenten, deren keines von geringerer Sorgfalt als das andere zeugt. Diese Thür ist die erste bedeutende Schöpfung florentinischer Kunst, deren Einfluß auf Michelangelo erkenntlich scheint. Die Erschaffung Adams an der Decke der sixtinischen Capelle, die Trunkenheit Noahs, die Tödtung Goliaths ebendaselbst beruhen in ihren ersten Gedanken auf den kleinen Gestalten der Ghibertischen Compositionen. Michelangelo übersetzte sie ins Riesenhafte. In einigen Figuren der Einfassung finden wir bereits Körperwendungen, die Michelangelo

mit Vorliebe anwendet. So die gestreckte Lage, bei der sich die aufgerichtete Brust seitwärts auf den eingeknickten anliegenden Arm stützt, daß die Schulter ein wenig heraufgedrängt wird, eine Auffassung der menschlichen Gestalt, die bei Michelangelo's Nachahmern zu einer beinahe stereotypen Erscheinung wird. Michelangelo sagte von diesen Thüren, sie wären würdig, die Thüren des Paradieses zu sein.

Was Ghiberti den Vortritt in einer neuen Richtung gegeben hat, war das Studium der Antike. Ein Gefühl für den Werth, welcher den Ueberresten der alten Kunst innewohnte, war nie ganz erloschen gewesen in Italien. Der Nation aber fehlte die Ehrfurcht und das Verständniß. Petrarca klagt, daß die aus der Art geschlagenen Römer mit den Trümmern ihrer alten Größe einen schmählichen, die Stadt beraubenden Handel trieben. Um das Jahr 1430 gab es in ganz Rom sechs antike Statuen, die genannt zu werden verdienten. Ghiberti hat Aufzeichnungen über die Kunst hinterlassen, er spricht von der Entdeckung antiker Marmorwerke wie von seltenen Ereignissen. Er beschreibt einen Hermaphrodit, den er 1440 in Rom sah, wo ihn ein Bildhauer, der das Grabmal eines Cardinals zu arbeiten hatte und nach brauchbaren Marmorstücken suchte, acht Fuß unter der Erde auffand, eine liegende Figur, die mit der glatten Seite ihres Postaments über eine Cloake gestellt als Deckstein diente. In Padua sah er eine zweite Statue, die in Florenz entdeckt wurde als man den Grund zu einem Hause ausgrub. Die dritte in Siena, von dieser aber habe er nur eine Zeichnung gesehen, die Ambrosio Lorenzetti (ein Schüler Giotto's) von ihr angefertigt hätte und die ihm in Siena von ihrem Besitzer, einem alten Karthäuser Mönche, der ein Goldschmied war, gezeigt worden sei. Dieser habe ihm auch erzählt, wie beim Funde der Statue alle Gelehrten, Maler, Bildhauer und Goldschmiede der Stadt zusammengekommen wären, sie betrachtet und berathschlagt hätten, wo sie aufzustellen sei. Dazu

hätte man endlich den Marktbrunnen ausersehen. Die Statue sá ein wunderbar schönes Werk gewesen, mit einem Delphin an dem einen Beine, auf dem sie aufstand, an ihrem Fußgestell habe der Name Lysippos gestanden.

Kurze Zeit nach Aufstellung der Statue aber nimmt der Krieg, den Siena mit Florenz führte, eine böse Wendung. Es muß ums Jahr 1390 gewesen sein, wo Siena mit Visconti gegen die Florentiner verbündet war. Das Rathscollegium der Stadt überlegte hin und her, wodurch dies plötzliche Einbrechen des Unglücks verschuldet sein könnte, und gelangt zur Ansicht, durch Aufrichtung des Götzenbildes, das allem Christenglauben zuwider sei, habe man den Zorn des Himmels herabbeschworen. Das arme Werk des Lysippos wird heruntergestürzt und in tausend Trümmer zerschlagen, die man, um aus der bösen Sache sogar noch Vortheil zu ziehen, heimlicherweise auf florentinisches Gebiet schafft und da in die Erde gräbt. Hier haben wir das vielleicht letzte Opfer des erbitterten Kampfes, in welchem die Christen der römischen Kaiserzeit sich gegen die heidnischen Götterbilder gewandt hatten. Man sah sie als Wohnstätten der Dämonen selber an und befahl ihre Vernichtung als ein gottgefälliges Werk. Auch dann noch, als dieser erste Haß verschwunden war, weil längst keine Statuen mehr zu vernichten waren, wirkte der fest eingewurzelte Glaube fort. Die wenigen Bildwerke, welche an den römischen Säulen und Triumphbogen noch zu Tage standen, galten immer als Werke der Zauberei, und die an sie geknüpften Sagen lassen die Scheu erkennen, mit der das Volk sie betrachtete. Langsam trat hier ein Umschwung ein.

Ghiberti wußte die Vorzüge der antiken Arbeit wohl zu schätzen. Von einem in Florenz gefundenen Torso sagt er, er sei mit so großer Zartheit ausgeführt, daß man diese Feinheiten weder bei vollem, noch bei gedämpftem Lichte mit dem Auge allein zu erkennen vermöge, man müsse sie mit den

Fingerspitzen heraustasten, wenn man sie ganz und gar entdecken wolle.

Wenn er in dieser Richtung den alten Meistern ihre Geheimnisse ablernte und sie der Sculptur zu Nutzen anzuwenden bemüht war, so bestrebte sich Brunelleschi mit gleich glücklichem Erfolge, die Schönheit der antiken Architektur zu Ehren zu bringen. Als ihm, erzählt Vasari, in jener Concurrenz der Preis nicht zuerkannt worden war, machte er sich mit Donatello, seinem jüngeren Freunde, nach Rom auf. Auch dieser hatte als Goldschmied angefangen, sich aber bald dem Studium der Architektur ergeben. Indessen so gut wie Ghiberti auch Architekt war, so gut war Brunelleschi Maler, Bildhauer und Erzarbeiter. Diese Studien bildeten ein Ganzes, das man Kunst nannte, wie alle geistige Arbeit nach jeder Richtung hin ein Ganzes bildete, das man Wissenschaft nannte. Diese Universalität finden wir schon bei Giotto, der zu dem Uebrigen auch Gedichte zu machen verstand.

In Rom begannen die beiden Freunde die Ueberbleibsel der antiken Bauwerke auszumessen. Den Römern war dieses Interesse an den Ruinen ihrer Stadt durchaus unverständlich, man glaubte von den jungen Florentinern, sie grüben nach Gold und Silber in dem Gemäuer der Tempel und Kaiserpaläste, und nannte sie die Schatzgräber. Damals stand noch manches, das heute in Trümmern liegt oder ganz und gar verschwunden ist. Erst lange nach jenen Zeiten, über fünfzig Jahre später, zerstörte der Cardinal von San Marco das Coliseum, um aus den Werkstücken den venetianischen Palast zu bauen. Brunelleschi erwarb sich in Rom die Anschauungen, mit denen er später den gothischen Styl völlig besiegte. Seine Erkenntniß des antiken Kuppelbaues, die er sich durch die genaue Vermessung des Pantheons erwarb, setzte ihn in den Stand, die Kuppel des Domes in Florenz zu wölben, nach welcher dann endlich Michelangelo die von Sanct Peter aufthürmte. So

führen die Wege der florentinischen Kunst auf diesen einzigen größten hin.

Nach Florenz zurückgekehrt, befand er sich zeitweise unter den Künstlern, deren Hülfe Ghiberti zu seinem großen Werke bedurfte. Auch Donatello arbeitete hier mit. Sie gingen zum zweiten Male nach Rom, wo erneute Studien des Alterthums vorgenommen wurden; jetzt aber trat Brunelleschi zu Hause mit seinem Projekte für Santa Maria del Fiore auf. Ihm gegenüber stand wiederum Ghiberti, der den Ruhm auf seiner Seite hatte und gewohnt war, in Sachen der Kunst das große Wort zu führen.

Der Dom war längst fertig, nur seine Mitte stand frei und ohne Dach. Niemand wußte, wie die ungeheuere Oeffnung zu schließen sei. Eine Concurrenz ward ausgeschrieben. Die florentinischen Handlungshäuser in Deutschland, Burgund, Frankreich und England hatten die Weisung erhalten, den Abgang bedeutender Meister nach Florenz zu bewirken. 1420 wird die Versammlung eröffnet. Allerlei Meinungen kommen zu Tage. Der Eine schlägt vor, freie Pfeiler aufzuführen, welche das Kuppelgewölbe tragen sollten. Ein Anderer will die Wölbung aus Bimstein aufmauern, der Leichtigkeit wegen. Ein einziger mächtiger Tragpfeiler in der Mitte des Gewölbes wird propo-nirt. Der tollste Vorschlag ging dahin, die ganze Kirche mit Erde zu füllen, um eine einstweilige feste Stütze für das Gewölbe zu gewinnen. Damit diese Erde nach Vollendung des Baues dann um so schneller wieder fortgeschafft würde, sollten kleine Silberstücke hineingemischt werden: was Hände hätte, würde dann auf das eifrigste davon fortschleppen.

Brunelleschi's Projekt war ein freies Gewölbe. Er wolle es aufführen ohne nur ein Gerüst zu brauchen. Die enormen Kosten der Anderen reducirte er auf eine geringe Summe. Doch je mehr er versprach, um so unglaublicher schienen seine Worte. Niemand hörte ihn, und schon war er auf dem Sprunge wieder

nach Rom, hinweg aus ſeiner undankbaren Vaterſtadt, als den Leuten zuletzt das Verſtändniß kam, es könne doch etwas hinter dem Manne ſtecken. Er hatte ſein Modell den vereinigten Architekten nicht vorzeigen wollen, in der Stille ließ er es nun diejenigen ſehen, von deren Stimme der Zuſchlag abhing. Eine neue Verſammlung wird berufen; abermaliger Streit, abermalige Weigerung das Modell zu zeigen; endlicher Sieg Brunelleschi's dennoch, der durch ein Gleichniß ſeinen überragenden Verſtand darthut. Er verlangt von den Herren, ſie ſollten ein Ei auf die Spitze ſtellen, und es folgt die Geſchichte vom Ei des Columbus, das alle vereinten Baumeiſter nicht aufzuſtellen vermögen und das Brunelleschi, lange Jahre ehe eine Seele an Columbus dachte, nach ſeiner Methode zum Stehen bringt.

Jetzt, nachdem er den Bau erhalten hat, erwacht die Eiferſucht Ghiberti's. Vaſari's Erzählung wird bei dieſer Gelegenheit offenbar mythiſch. Es gab zwei Parteien in Florenz, deren jede im Intereſſe des einen oder anderen der beiden großen Architekten die Thatſachen entſtellte, und Vaſari folgte den Anhängern Brunelleschi's. Indeſſen, wie dem nun ſei, was er vorbringt gewährt Einblick in das Leben und Treiben der florentiniſchen Künſtlerſchaft und zeigt, wie da nicht nur Kunſt gegen Kunſt, ſondern auch Liſt gegen Liſt auftrat. Berichten wir alſo in Vaſari's Sinne weiter. Ghiberti ſtand in der Blüthe ſeines Ruhmes. Er bringt es dahin, daß ihm und Brunelleschi zuſammen der Bau der Kuppel übertragen wird. Brunelleschi, wüthend und außer ſich über den Streich, will wiederum Alles im Stich laſſen. Donatello aber und Luca della Robbia, letzterer ebenfalls ein vortrefflicher Bildhauer, bewegen ihn, ſtatt ſeine Zeichnungen zu zerreißen und ins Feuer zu werfen, wie er thun wollte, lieber mit den Vorſtehern des Baues ſich zu verſtändigen, kurz er läßt ſich zureden und die Arbeiten nehmen ihren Anfang. Sein Modell jedoch, das er größer in Holz ausführen läßt, hält er vor Ghiberti ſorgfältig verſchloſſen, der

seinestheils nicht minder ein Modell anfertigt, für welches er dreihundert Lire in Anschlag bringt, während Brunelleschi nur fünfzig beansprucht. Sieben Jahre wird so in Gemeinsamkeit fortgebaut, bis man an den bedenklichen Punkt kommt, wo Ghiberti's Weisheit zu Ende war. Die eigentliche Wölbung begann. Es kam darauf an, das richtige Princip zur Anwendung zu bringen, nach welchem die Steine ineinandergefügt wurden. Nun stellt sich Brunelleschi krank. Ghiberti erst verlegen, dann rathlos, kann allein nicht weiter und muß zurücktreten. Anfänglich behält er seine drei Goldgulden monatlich, die er wie Brunelleschi bezog, dann wird diesem der Gehalt auf acht erhöht, während Ghiberti's Antheil ganz fortfällt. Ebenso klug weiß Brunelleschi die Arbeiter zu behandeln, die ihm nicht immer zu Willen sind. Seine Stellung in der Stadt war eine bedeutende. Schon 1423 trat er in die Signorie ein. Neben dem großen Bau der Kuppel beschäftigten ihn zahlreiche andere Aufträge. Nicht minder jedoch Ghiberti, und um sie her andere Meister, deren Werke und Namen aber nur für diejenigen Bedeutung haben, die ihnen an Ort und Stelle nachzugehen im Stande sind.

Brunelleschi starb 1446; als Architekt nicht gerade Urheber der neuen Richtung, die das Gothische verdrängte, wohl aber der Meister, der mit den größten Mitteln ihre Uebermacht zu einer Thatsache stempelte. Dennoch war auch er, wie Ghiberti, mehr Handwerker im großen Style, wie denn überhaupt die Tage noch in der Zukunft lagen, in denen die Männer auftraten, deren eigenstes Wesen den erkennbaren Mittelpunkt ihrer Kunst bildet. Besonders für die Maler gilt diese Bemerkung, denen doch eine solche Freiheit am ehesten erreichbar ist.

Die Arbeiten der einzelnen Meister sind mehrentheils in Fülle vorhanden. Wir vermögen deren Eigenthümlichkeit, vielleicht sogar ihre Neigungen zu unterscheiden. Der Eine ahmt hier, der Andere dort nach, der ist um eine Spur zarter, der Andere derber: es ist ein Genuß, die Reihen der Sammlungen

und die Gemälde der Kirchen, Paläſte und öffentlichen Gebäude mit geübterem Blicke anzuſehen, und die Meiſter feſt zu erkennen oder annähernd zu beſtimmen. Eine große Anzahl geſchichtlicher Zeugniſſe, an deren Vervollſtändigung noch unabläſſig geſammelt wird, Correſpondenzen, Contracte, Teſtamente beſtätigen oder corrigiren das äſthetiſche Urtheil und verleihen den Kunſtwerken höheren Werth, die alle dadurch auch in hiſtoriſcher Weiſe nochmals in Zuſammenhang gerathen; trotzdem aber wäre im höchſten Sinne die florentiniſche Kunſt bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der Betrachtung weniger werth, wenn nicht ſpäter die Erſcheinungen einträten, die als ihre endliche Blüthe ſich entfalteten. Selbſt Maſaccio's Arbeiten, der zu Ghiberti und Brunelleſchi als der dritte große Wiedererwecker der Kunſt gerechnet wird, berühren die höhere Kunſt kaum, halten ſich immer noch innerhalb der Grenzen des edelſten Handwerks. Dieſe Männer wirken für beſtimmte Zwecke in ausgezeichneter Weiſe, aber dem ſo Entſtandenen fehlt das, was einem Kunſtwerke eigen ſein muß, um ſeinen Meiſter ein Genie und ſeine Art zu arbeiten Styl nennen zu dürfen. Jedes Werk eines großen Künſtlers muß bei aller Vollendung des Geleiſteten geiſtig gleichſam die Ausſicht auf ein noch größeres Werk eröffnen, das unſichtbar darüber ſchwebt, und uns, ohne daß wir wiſſen woher ſie ſtamme, mit jener ewig unbefriedigten Neugier erfüllt, die, nachdem ſie Alles erſchöpft zu haben glaubt, dennoch im Momente, wo ſie ſich abwendet, fühlt, ſie habe erſt das Wenigſte geſehen.

Als ein Mann, der es verſucht, ſolche Werke hinzuſtellen, erſcheint Donatello. Er lebt nicht mit ſich im Frieden. Er will mit ſeinen Arbeiten nicht das bewirken, daß kein Anderer ihn übertreffe, ſondern er ſtrebt danach, eine Idee auszudrücken, die zu verfolgen ihm mehr dünkt, als techniſche Vollkommenheit zu zeigen. Das heitere Genügen in der Ausübung hoher Geſchicklichkeit, das aus Ghiberti's Arbeiten herausblickt, geht den

seinigen ab. Sie haben meist etwas Unfertiges, Rauhes, aber sie sind lebendig und es ist der Geist ihres Meisters, der ihnen dies Leben eingehaucht hat.

Auch für Donatello war Ghiberti ein mächtiger Nebenbuhler, doch schlugen sie beide verschiedene Wege ein. Während Ghiberti seinen Figuren eine gewisse allgemeine Grazie, seinen Ornamenten gefällige Zierlichkeit zu geben weiß und ein Ineinandergreifen aller Theile zum günstigsten Totaleffect durch gleichmäßige Vollendung der Einzelheiten erzielt, wirft sich Donatello kräftig auf die rücksichtslose Nachahmung der Natur, wie sie ihm vor die Augen trat.

Ueber dies Bestreben bringt Vasari wieder eine jener kleinen Geschichten vor, deren Glaubwürdigkeit auf schwachen Füßen steht, die aber wahrhaft in sich und wichtig erscheint, weil sie die Natur des Künstlers kennzeichnet. Noch in den Anfängen begriffen soll er seinen Freund Brunelleschi einmal um ein offenes Urtheil über ein von ihm gearbeitetes Crucifix gebeten haben. „Was Du da gemacht hast," sagt dieser, „ist kein Christus, sondern ein ans Kreuz genagelter Bauer." „Tadeln ist leichter als besser machen," antwortete Donatello. Brunelleschi steckt das ruhig ein und arbeitet für sich in der Stille ein Crucifix, das er eines Morgens in die Werkstätte mitnimmt.. Donatello kommt gerade vom Markte und hat ihr beiderseitiges Frühstück, Früchte, Käse, Eier u. s. w. in der Schürze. Brunelleschi hält ihm das Crucifix hin und Donatello ist so verblüfft bei diesem Anblick, daß er staunend die Hände erhebt und Alles, was in der Schürze war, auf die Erde fallen läßt. „Wie sollen wir nun frühstücken?" ruft Brunelleschi. „Hebe du dir vom Boden auf, was du Lust hast," antwortete Donatello, „ich für mein Theil habe heute mein Frühstück vorweg; ich sehe wohl, daß du für Christusse gemacht bist, und meine Kunst für nichts weiter als Bauern taugt." Vasari erzählt die Anekdote zweimal an verschiedenen Stellen und nicht ganz übereinstimmend.

Brunelleschi hatte nicht Unrecht. Ein Zug derber Wirklichkeit geht durch die Gestalten seines Freundes, auch die zartesten nicht ausgenommen. Was für ein Mann ist der heilige Georg in der Nische der Kirche Or San Michele! In voller Rüstung steht er da, strack auf beiden Beinen, die etwas gespreizt sind, mit gleichmäßiger Wucht auf beiden ruhend, als wolle er so ausharren, und keine Gewalt sollte ihn von seinem Posten bringen; den hohen Schild hat er gerade vor sich hingestellt, beide Hände rühren seinen Rand an, halb um ihn zu halten, halb um daran zu ruhen; Stirn und Augen voll erwartender Kühnheit. Auch Ghiberti hat in die Nischen der äußeren Wände von Or San Michele Statuen geliefert, deren Vortrefflichkeit erfreut, kommt man aber an diesen Georg heran, so verwandelt sich das blos ästhetische Interesse plötzlich in lebendigeren Antheil an der Person des Meisters. Die Technik wird Nebensache. Wer ist das gewesen, fragt man, der einen solchen Kerl so schlagfertig dahingestellt hat?

Ghiberti und Brunelleschi standen zu den Medici in engen Beziehungen. Donatello, scheint es, in höherem Maße als beide; er war der erste große Künstler, dessen Schicksal auf dem der Familie beruhte. Sie verehrten ihm ein kleines Landgut und verwandelten, als ihm dessen Bewirthschaftung zu viel Mühe machte, das Geschenk in eine jährliche Rente. Cosmo dei Medici empfahl ihn sterbend seinem Sohne Piero, der sich liebevoll seiner annahm und ihn in San Lorenzo ehrenvoll begraben ließ.

Donatello war ein einfacher Mann von wenig Bedürfnissen. Einen von Cosmo geschenkten Mantel wollte er nicht tragen, weil er zu prachtvoll sei. Sein Geld soll immer offen dagelegen haben in einem Korbe, der von der Decke herabhing. Seine Freunde durften jederzeit hineingreifen, wenn sie es brauchten. Uralt und gelähmt lag er die letzte Zeit seines Lebens in einem kleinen Häuschen, dessen Lage Vasari noch genau angiebt, von

dem aber heute keine Spur mehr vorhanden ist. Die ganze Stadt folgte der Leiche, als er begraben wurde.

Zehn Jahre nach Donatello's Tode erst wurde Michelangelo geboren. Zwischen beiden fand eine auffallende geistige Verwandtschaft statt. Aeußerlichen Zusammenhanges eines früheren Meisters zu Michelangelo wurde bereits gedacht, hier aber war die Aehnlichkeit der Natur so stark, daß einer von den geistreichen Florentinern jener Zeit die Bemerkung machte, entweder buonarrotisire Donatello oder es donatellisire Buonarroti. Auch meißelte Donatello den Marmor kühn und mit Leichtigkeit wie Michelangelo, lieferte dabei aber, wie dieser gleichfalls, wenn es darauf ankam, die zarteste, glätteste Arbeit. Sein heiliger Georg ist kühn modellirt und auf kräftige Gesammtwirkung angelegt, dagegen befindet sich in der Karthause bei Florenz das Grabdenkmal eines Bischofs, das unübertrefflich fein vollendet ist. Mitten in einem Gemache liegt die auf dem Rücken ruhende, lang ausgestreckte Gestalt auf dem Steinboden, ohne andere Unterlage als nur ein Kissen unter dem Haupte. Geschützt durch die heilige Stille und Abgeschiedenheit des Klosters, unangetastet von Zerstörung, kaum vom Staube angeflogen, hat das Marmorbild Jahrhunderte lang seine erste Frische bewahrt. Hier gewinnt man die Ueberzeugung, daß wenn der Meister an anderen Stellen in größeren Zügen arbeitete, es sein Wille war und nicht weil die Hand ihm die feinere Arbeit versagte. Ebenso groß als seine Kunst beim Marmor war die Geschicklichkeit im Erzguß. Die Kirche von San Lorenzo, die Brunelleschi für die Medici neu erbaute, ist in ihrer inneren Ausschmückung das Werk Donatello's und seiner Schüler. Michelangelo vollendete zuletzt, was noch fehlte. Und doch ist diese Kirche, angefüllt von einer Reihe von Werken beider Künstler, deren jedes einzelne seinem Urheber einen Namen gemacht hätte, nur ein Ort unter den vielen, die durch den Reichthum ihrer Phantasie verherrlicht wurden.

Florenz iſt voll von Donatello's Werken, das übrige Toscana und Italien beſitzen daneben ihren guten Antheil. Betrachtet man die Arbeiten hier und da vereinzelt, ſo erblickt man nur die Kunſt eines einſamen Mannes; überſchlägt man aber die geſammte Summe, die Mühe, den Umfang, die Koſtbarkeit, ſo ſieht man im Geiſte den Meiſter inmitten einer großen Werkſtatt und von ausgezeichneten, zahlreichen Schülern umgeben, die alle unter ſeinem Namen thätig ſind. Man bringt nun die vortrefflichſten Werke allein auf Donatello's eigene Rechnung, während man das Gleichgültigere nur ſeiner Werkſtatt zuertheilt. Eine ſolche Thätigkeit aber iſt nicht zu denken ohne ein Volk, das nicht müde wird, ſeine Künſtler zu erneuten Anſtrengungen anzuſpornen.

7.

Donatello lebte ſchon in Zeiten hinein, wo größerer Reichthum an Werken der alten Kunſt ſich eingefunden hatte. Er brachte Coſimo auf den Gedanken, antike Statuen zu ſammeln und öffentlich aufzuſtellen. Zerbrochene oder verſtümmelte ergänzte er ihm. Dies waren die Anfänge des mit ſoviel Schätzen ausgeſtatteten Gartens von San Marco, in dem Michelangelo als Kind ſeine Studien machte. Was in Donatello's Jugend mehr eine unverſtandene Liebhaberei Einzelner geweſen war, hatte ſich allmälig zum Geſchmack des großen Publikums erhoben, und die Vortheile, welche er, und die Andern mit ihm, ſich in der Jugend, ihrem Inſtinkt nachgehend, mühſam zuſammenerwarben, wurden von nun an den folgenden Künſtlern als eine unumgängliche, aber bequem zu erreichende Uebung überliefert.

Der Umſchwung, der ſich in Italien während des Lebens und Wirkens der vier Künſtler vollbrachte, war ein Alles durchdringender. Das Alterthum brach in friſchen Quellen aus der Erde und befruchtete die Welt. Die Päpſte widerſetzten ſich dem nicht, ſie und der weltliche und der geiſtliche Adel Italiens ſtrebten um die Wette danach, das Wiederaufleben der antiken

Cultur sich selbst zum geistigen Genusse auszubeuten. Die Buchdruckerkunst erweiterte die Wirkung der römischen und griechischen Autoren ins Unendliche. In Florenz fällt der Einbruch dieser Zeiten und die vollendete Herrschaft der Medici mit der Ausdehnung des Territoriums und bedeutender Erweiterung der Handelsbeziehungen zusammen. Aus allen Enden der Welt strömt Reichthum in die Stadt. Die Familien der großen Bürger haben fürstliche Mittel in Händen. Eine neue Generation wächst auf, aber es zeigen sich nun auch die ersten Spuren jener Weltanschauung, für welche der schöne Genuß des Lebens höher stand, als die rasende Vaterlandsliebe und die Befriedigung des Triebes, sich frei zu fühlen, welche bis dahin die Geschicke der Stadt geleitet hatten.

Diese Zeiten aber sind uns bekannter und verständlicher. Sie haben nichts Mythisches mehr an sich wie die vorhergehenden, sie sind erfüllt von Charakteren, deren Handlungsweise wir verfolgen und begreifen, und die drei großen Künstler, welche in ihnen aufstehen und durch ihre Arbeiten sie verherrlichen, stehen als lebendige Menschen vor uns. Cimabue, Giotto und sogar Dante sind kaum mehr als große schwankende Schatten von Männern, deren gesammte Thätigkeit wir mit ihren Namen belegen; Ghiberti, Brunelleschi und Donatello erscheinen bereits voller und lebendiger, Donatello beinahe als erkennbarer Charakter; Lionardo da Vinci aber, der älteste der Drei, von denen nun die Rede sein wird, streift alles Nebelhafte von sich, und obgleich wir, verglichen mit den beiden Anderen, am wenigsten von seinen Schicksalen wissen und seine Wege oft versteckt und dunkel sind, empfinden wir doch in seinen Werken sein ganzes Herz und stehen ihm nah als wären wir ihm begegnet.

Lionardo ist kein Mann, an dem man nach Belieben vorübergehen könnte, sondern eine Gewalt, deren Fesseln wir tragen und deren Zauber sich Niemand wieder entzieht, der einmal von ihm berührt worden ist. Wer die Mona Lisa lächeln sah,

den begleitet dieſes Lächeln für immer, wie Lear's Wuth, Macbeth's Ehrgeiz, Hamlet's Trübſinn und Iphigenien's rührende Reinheit ihn begleiten.

Sind Künſtler einmal ſo groß wie er, dann werden ihre Werke zu perſönlichen Thaten und was irgendwie mit deren Entſtehung auch im entfernteſten in Zuſammenhang ſteht, gewinnt höhere Bedeutung. Ihre Reiſen ſind keine bloßen Geſchäftsreiſen mehr, ihre Feindſchaften oder Verbindungen keine äußerlichen Verhältniſſe, keine ihrer Erfahrungen ſcheint ohne Einfluß auf ihr Schaffen geblieben zu ſein. Mag Donatello in Venedig, Padua oder Neapel, in Kriegs- oder Friedenszeiten arbeiten, er iſt überall derſelbe. Ob Ghiberti, während er an ſeinen Thüren modellirte, goß und vergoldete, glücklich oder unglücklich geliebt habe, iſt eine Frage, deren genaueſte Beantwortung uns wenig berühren würde. Selbſt bei den lieblichen Frauenprofilen des Filippo Lippi ſteigt derartige Neugier nicht auf. Wir betrachten mit Rührung das Bildniß der ſchönen Simoneta, des jugendlich ermordeten Giuliano dei Medici junggeſtorbene Geliebte, aber wir denken nicht daran, mit welchen Augen Botticelli ſelbſt ſie angeblickt, als er dieſe zarten Linien zog. Dagegen die Frauen Lionardo's — welch eine Luft umweht dieſe Geſtalten, welch eine Begier erwacht, zu wiſſen, wie viel nur die bewußte Kunſt hier gethan, wie viel das eigene Herz des Malers an dem Reize des Bildniſſes ſchuldig ſei. Jene grübelnde Neugier wird thätig in unſerem Geiſte, die alsbald zu fragen und Vermuthungen zu ſchmieden beginnt. So war uns gerade zu Muthe bei Goethe's Gedichten. Es ſcheint unmöglich, daß ſie nicht ganz und gar als Theile ſeines gelebten Lebens entſtanden ſeien. Dieſes räthſelhafte Weſen, dies aller Erklärung ſpottende, unſeren Scharfſinn dennoch ſtets wieder aufreizende Geheimniß iſt der ausſchließliche Beſitz der Werke, die von großen Künſtlern geſchaffen worden ſind. Das zieht uns mächtig an, und was bei geringeren Künſtlern als

eine so große Hauptsache gilt: ihre Technik, ihr Lernen, ihre Fortschritte in Auffassung und Behandlung, wird zu Nebensachen, die geringerer Betrachtung würdig scheinen.

Lionardo ist 1452 geboren, als der natürliche Sohn eines reichen Adeligen. Liest man Vasari's Nachrichten über sein Leben, so wird man versucht, sie für eine Reihe liebenswürdiger Geschichtchen zu halten, die sich auf Rechnung eines großen, aber ziemlich unbekannten Mannes in Florenz gebildet hatten. Denn Lionardo war die meiste Zeit seines Lebens weit abwesend von seiner Vaterstadt. Aber seine Werke stimmen mit den Seltsamkeiten überein, die Vasari mittheilt. In London, Florenz und an anderen Orten werden eine Fülle von seinen Zeichnungen aufbewahrt: es ist kaum zu beschreiben, welche Höllenfratzen hier auf das sauberste und in sorgfältiger Durchführung von Lionardo's Hand gezeichnet zu sehen sind. Carricaturen mit wissenschaftlicher Genauigkeit erfunden. Eine nach der anderen, die folgende immer ungeheuerlicher als die vorhergehende. Einen Zweck, wie etwa die verzerrten Gesichter, welche Michelangelo in Zierrathen anbrachte nach Art der Grotesken, können diese Bildungen nicht gehabt haben. Es sind bloße Versuche, das Häßliche so weit zu treiben als möglich wäre, fixirte Träume gleichsam einer auf Auswüchse menschlicher Formen gerichteten Phantasie. Da glaubt man Vasari gern, wenn er erzählt, Lionardo habe Tage lang einem auffallenden Menschengesichte nachlaufen können, nur um es von Grund aus aufzufassen und zu Papiere zu bringen. Oder er lädt eine Schaar Bauern zum Essen ein, macht ihnen Muth sich recht behaglich zu fühlen, reizt sie zum Lachen und weiß sie mit Hülfe guter Freunde so lange darin zu erhalten, bis sich die grinsenden Gesichter aufs festeste in sein Gedächtniß eingegraben haben. Nun stürzt er fort und beginnt zu zeichnen, worauf dann ein Bild fertig wird, daß kein Mensch ohne selber zu lachen ansehen kann. Es ist, als hätte Lionardo das Bedürfniß

eines schreienden Gegensatzes in sich empfunden gegen jene wahrhaft himmlischen Gestalten, die er zu schaffen fähig war. Er selber, schön von Antlitz, stark wie ein Titan, freigiebig, mit zahlreichen Dienern und Pferden und phantastischem Hausrath umgeben, ein perfecter Musiker, bezaubernd liebenswürdig gegen Hoch und Niedrig, Dichter, Bildhauer, Anatom, Architekt, Ingenieur, Mechaniker, ein Freund von Fürsten und Königen, — dennoch als Bürger seines Vaterlandes eine dunkle Existenz, die, aus ihrem Dämmerlichte selten heraustretend, keine Gelegenheit findet, einfach und frei ihre Kräfte für eine große Sache einzusetzen.

Solche Naturen, die bei eminenten Anlagen dennoch nur zum Abenteuerlichen geschaffen scheinen, die mit den ernstesten, tiefsten Arbeiten des Geistes den Trieb zu einer Art kindlichen Spielerei bewahren, sind seltene, aber mögliche Erscheinungen. Solche Männer werden an hoher Stelle geboren; genial, schön, unabhängig und von unbestimmtem Thatendrange glühend, treten sie in die Welt. Alles steht ihnen offen, unter keiner Gestalt naht wirkliche, drückende Sorge, sie richten sich ein Leben ein, das Niemand außer ihnen selbst versteht, weil Niemand gleich ihnen unter den Bedingungen geboren wurde, die auf diese Sonderbarkeiten fast wie ein nothwendiges Schicksal hinleiten, dem nicht zu entrinnen ist.

Alfieri war ein solcher Geist, mit ungemeiner, aber völlig unbedingter Energie sich selbst überlassen, unfähig einen anderen Weg zu gehen als den, welchen seine Natur blindlings auffand, Lord Byron ähnlich organisirt durch den Willen einer dämonischen Unruhe hierhin und dorthin gestoßen. Wie kam ein Mann von Lionardo's Genie, der eine große, mächtige Partei für sich hatte, zu dem Entschlusse, sein geliebtes Florenz auf so lange Jahre aufzugeben und endlich wie ins Exil nach Frankreich zu gehen? Allen Anderen überlegen, verzichtet er darauf, seine Stellung geltend zu machen. Mit den bedeutendsten

Männern seiner Zeit in Contact, steht er doch zu keinem in natürlichen, offenbaren Verhältnissen. Leider ist Vasari's Lebensbeschreibung, in der ganze Epochen übergangen und die Dinge in Verwirrung gebracht sind, fast die einzige Quelle für die äußeren Schicksale Lionardo's. Denn obgleich er selbst ganze Bände schriftlicher Arbeiten hinterlassen hat, empfangen wir daraus wenig Wissenswürdiges über die Wege, die er gegangen ist. —

Die gewöhnliche Laufbahn der florentinischen Künstler pflegte die zu sein, daß sie als Goldschmiedslehrlinge anfingen. Sie gewannen so die solideste Grundlage. Den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk kannte man wohl, aber er bezog sich auf die Leistungen selbst, nicht auf die, welche die Werke hervorbrachten. In Frankreich unterschied man im vierzehnten Jahrhundert so: was für die Kirche und den König gearbeitet wird ist ein Kunstwerk, das Uebrige Handwerkerarbeit. Die Absicht war in allen Fällen die, Geld zu verdienen.

Lionardo kam anders zur Kunst. Zeichnen und Modelliren machten ihm Vergnügen. Sein Vater, von dem er wie seine übrigen ehelichen Geschwister gehalten wurde, gab einige von seinen Zeichnungen dem Andrea Verrocchio, der Donatello's Schüler und nach dessen Tode der erste Künstler in Florenz war. Dieser drang in Messer Piero da Vinci, er müsse seinen Sohn Maler werden lassen, und nahm Lionardo in seine Werkstätte auf. Hier wurde gemalt, in Marmor gearbeitet, in Erz gegossen. Aus diesen ersten Zeiten will Vasari einige in Thon modellirte Frauenköpfe gesehen haben, deren Ausdruck ein lächelnder gewesen sei. Also gleich im Beginn dies Lächeln bei Lionardo's Frauenantlitzen, das in so viel späteren Bildern wiederkehrt und endlich durch seine Schüler, Luini voran, zu einer stetigen Auffassung wurde, aus der sich gar kein Ausweg fand.

Neben den bildenden Künsten betrieb er mechanische und architektonische Studien. Sein Sinn war auf außerordentliche

Dinge gerichtet, auf das Schwierige, auf Erfindung von künstlichen Mühlenwerken, Apparaten, um zu fliegen, Maschinen, um Tunnel durch Berge zu bohren oder ungeheure Lasten fortzuschaffen, Anstalten, um Sümpfe zu entwässern. Das großartigste von seinen Projekten war das, die Kirche von San Giovanni, welche durch die allmälige Erhöhung des Pflasters ringsumher zu tief in den Boden hineingerathen war, emporzuheben wie sie dastand, und einen Unterbau mit Stufen darunter zu setzen. Jeder wußte, daß dies unmöglich sei, bemerkt Vasari (der doch in solchen Dingen gern selber das Unmögliche geleistet hätte), allein wenn Lionardo vordemonstrirte, wie er zu Werke zu gehen gedächte, mußte man ihm Glauben schenken. Heute würde es sich bei dieser Sache vielleicht nur um die Kosten handeln.

Neben solchen Bestrebungen genoß Lionardo das Leben und seine Jugend. Besonders war er auf schöne Pferde und andere Thiere aus, an denen er seine Freude hatte. Diese Neigung für allerlei Gethier finden wir wiederum bei Alfieri und Byron. Ich möchte sie einer ganzen Menschenclasse zuschreiben, mögen es nun geniale Geister oder unproductive Ingenia gewesen sein. Es liegt ihr eine Art von Herrschbegierde zu Grunde. Aus innerer Unruhe wissen sie geistige dauernde Gewalt über ihres Gleichen nicht geltend zu machen, und weil sie weder Sklaven halten können, noch als Fürsten geboren sind, so beschränken sie sich auf die unantastbare Herrschaft über ein Volk von Thieren, die in ihrer Fähigkeit, Treue zu bezeugen, ein Surrogat für die Menschen bilden, und weil sie niemals böse Behandlung nachtragen oder sonstwie ihre Persönlichkeit geltend machen, eine vorzüglichere Gesellschaft scheinen, mit der wohl auszukommen ist. Bei Vasari begegnen wir noch einigen Künstlern von geringerer Bedeutung, darunter Schülern Lionardo's, die ähnliche Neigungen cultivirten.

Mit solchen Liebhabereien gingen Botanik, Anatomie, Astronomie und Astrologie Hand in Hand. Durch letztere besonders

ſoll Lionardo ſich dermaßen ketzeriſche Anſichten gebildet haben, daß ihn Jedermann eher für einen Heiden als für einen Chriſten anſah. Doch findet ſich dieſe Bemerkung nur in der erſten Ausgabe von Vaſari's Werken. In der zweiten ließ er ſie fort und that, wie ſeine heutigen verdienſtvollen florentiner Herausgeber*) bemerken, wohl daran, da gewiß nur ein Mißverſtändniß an einer ſolchen Behauptung Schuld geweſen ſein könne. Unbefangen betrachtet, erſcheint Lionardo's Ketzerei im Einklang mit dem Charakter des Mannes und den Anſchauungen ſeiner Zeit. Die claſſiſchen Studien herrſchten; als Sittenregel eine Auffaſſung der Dinge, die ſich gegen Gut und Böſe, Glauben und Unglauben im chriſtlichen Sinne gleichgültig verhielt. Ihr huldigten der Adel und die höhere Geiſtlichkeit. Die Akademie von Florenz, dieſer griechiſch gebildete Hofſtaat der Medici, erhob die platoniſche Philoſophie zur zweiten Staatsreligion. Die, welche eine andere Richtung ſtrenge bewahrten, ſtanden als ein kleines Häuflein einſam mitten im Gewühl, und die Zeiten, wo dieſer Zuſtand von Grund aus mit einer Tünche von anderen Geſinnungen überdeckt werden ſollte, liegen weit hinter Lionardo's Todesjahr. Wohl aber ſind es die Jahre, in denen Vaſari ſein Buch verfertigte.

Bald übertraf Lionardo Verrocchio ſeinen Meiſter. Auf einem Bilde, welches dieſer für die Mönche von Vallombroſa malte und das die Taufe des Johannes vorſtellte, ſtach ein Engel von der Hand Lionardo's durch ſeine Schönheit dermaßen hervor, daß Verrocchio von der Zeit an das Malen ganz aufgegeben haben ſoll. Doch werden ähnliche Wendungen zu oft von Vaſari erzählt, als daß man ſie für buchſtäbliche Wahrheit zu nehmen hätte. Die nächſte Arbeit war die Zeichnung zu einem Teppich vor eine Thür zu hängen, der in Flandern für den König von Portugal gewebt werden ſollte. Zu bemerken

*) Ausgabe von 1846.

hierfür iſt, daß die Verbindung zwiſchen Florenz, Liſſabon und den nördlichen niederländiſchen Häfen längſt eine gewöhnliche war; überall gab es florentiniſche Häuſer. Auf dieſem Teppich hatte Lionardo den Sündenfall dargeſtellt. Die Landſchaft mit den Pflanzen und Thieren, ſowie der Baum mit dem Geäſte und Blättern waren ſo fein und vollkommen ausgeführt, daß die Geduld des Künſtlers ebenſo bewunderungswürdig wie ſeine Kunſt erſchien. Zu Vaſari's Zeiten war dieſer Carton noch in Florenz vorhanden.

Man muß, wenn Sorgfalt und Ausführlichkeit in der Behandlung des Details hier beſonders lobend hervorgehoben werden, die Arbeiten der florentiniſchen Meiſter jener Zeit überhaupt vor Augen haben, bei denen miniaturartige Sauberkeit gewöhnlich iſt. Lionardo leiſtete darin aber das Höchſte. Daher erſcheint der Vorwurf, er ſei mit ſeinen Bildern nie fertig geworden, er habe ſo viel angefangen und unvollendet ſtehen laſſen, ſehr natürlich. Die Sorgfalt, mit der er ſeine Farben und Oele bereitete, war eine außerordentliche.

Die Entſtehung des furchtbaren Meduſenhauptes, das ebenfalls eine ſeiner früheſten Arbeiten war, erzählt Vaſari ſehr anſchaulich. Lionardo ſammelt alles nur aufzutreibende giftige Krötengezücht, hält es in ſeinem Hauſe, reizt es zur Wuth und beobachtet es, bis ſich ſeine Phantaſie für dieſe Malerei vollgeſogen hat. Vollendet bringt er das Gemälde in ein verdüſtertes Zimmer, ſchneidet ein Loch in den Fenſterladen, ſo daß das rundeindringende Licht gerade den Kopf der Meduſe trifft und mit leuchtender Helligkeit aufſtrahlt. Damit werden dann die auf geheimnißvolle Weiſe hereingeführten Neugierigen in Schrecken geſetzt. Sodann malt er für einen ſeiner Freunde den Gott Neptun. Auf dieſem Bilde vereinte ſich die Natürlichkeit der ſtürzenden Wellen, die Seltſamkeit der ſie durchpeitſchenden Seeungethüme und die prachtvolle Schönheit der Göttergeſtalt zu einem überraſchenden Anblicke. Die Vorliebe

ür das Phantaſtiſche aber lag nicht ſowohl im Charakter des ünſtlers ſelbſt, als ſie überhaupt den Anſchauungen der da=ligen Welt eigen war, und manche Werke von Lionardo's üheren Genoſſen entſprechen im Geiſte den ſeinigen, wie ſie n Vaſari beſchrieben werden, denn erhalten ſind ſie heute ht mehr. Noch in ſeinen ſpäteſten Bildern aber blieb er ſer märchenhaften Stimmung getreu, die aus ihnen heraus=et wie aus den Verſen Byron's, an den ich nicht denken n, ohne daß mir Lionardo in den Sinn käme. So ſtark das launenhaft=träumeriſche ſeiner Natur, daß er ſeinen ülern ernſthaft räth, die feuchten Flecke alten Gemäuers, e und anderes zufälliges Naturgerümpel genau anzuſehen: i ſtiegen die ſchönſten Gedanken für Gemälde auf. Und ſo war ſeine Kraft, die verborgene Tiefe eines Menſchen zu nen und darzuſtellen, daß er mehr darin geleiſtet als irgend Anderer. Man muß den Frauenkopf des Augsburger ſeums geſehen haben, um das zu ermeſſen, wo die Leiden=ft mit einer Wahrheit ausgedrückt iſt, daß man die Schickſale kennen glaubt, die dieſe Züge geſtalteten, und ſich wie von m furchtbar ſchönen Geheimniſſe von dem Anblicke nicht eißen kann.

Die Blüthe ſeines Talentes entwickelte ſich nicht in ſeinem terlande. Er mochte etwas mehr als dreißig Jahre zählen, er nach Mailand ging, wo Ludovico Sforza die Herrſchaft e hatte. Es wäre natürlich geweſen, daß man Lionardo er bedeutenden künſtleriſchen Unternehmung wegen dahin=zoge; hätte, doch davon wird nichts erzählt. Sforza liebte s Saitenſpiel, er hatte gehört, welch ein Meiſter darin Lio=rdo und erſucht ihn um ſeine Gegenwart. Dieſer folgt em Ru Er verfertigt ſich eine ſilberne Leier, der er die orm ein Pferdeſchädels giebt und zu deren Klange er im Geſang Verſe erfand, durch die er den Herzog und deſſen rachtvollen Hof in Entzücken ſetzt. Dies war das erſte Auf=

treten des ſchönen Florentiners in Mailand. Bald aber eröffn
ſich ihm eine Thätigkeit, die ihn ebenſo ſehr feſſelt, als d
Zuneigung Sforza's. Er findet reichen Spielraum für ſei
Talente und nimmt als Künſtler die erſte Stelle ein. W
verlaſſen ihn hier. Dieſe Jahre ſind es, in die Michelangel
erſte Entwickelung fällt.

Zweites Kapitel.

Die großen Männer der Geschichte. — Die Quellen für das Leben Michelangelo's. — Vasari's Verhältniß zu Condivi. — Die italienischen Geschichtsschreiber. — Die Florentiner und Londoner Papiere. — Die Familie Buonarroti. — Geburt und erste Jugend Michelangelo's. — Francesco Granacci. Die Brüder Ghirlandajo. — Lorenzo dei Medici. — Die Verschwörung der Pazzi. — Der Garten der Medici. — Das Leben in Florenz und die Künstler.

1.

Nach denselben Gesetzen, nach denen in unserem Gedächtnisse das, was wir erlebten, feste Formen annimmt, bildet sich im Bewußtsein der Völker die eigene Geschichte, und in dem der ganzen Menschheit das Gefühl vom Inhalte ihrer Vergangenheit. Es wäre als Resultat der vergleichenden Wissenschaft vielleicht natürlich, die Schöpfungsfrage ganz bei Seite zu lassen und ein in unabsehbare Jahre rückwärts sich verlierendes Menschengewimmel anzunehmen, dessen Entstehung einstweilen nichts aufklärt. Das aber widerspricht noch dem allgemeinen Geiste. Die Leute verlangen zu hören, daß ein Paar geschaffen sei, plötzlich, durch einen Willensact Gottes, daß von ihm die Völker abstammen, die heute noch leben. Je weiter wir zurückschauen, um so leerer und lichter erscheinen die Länder. Stärkere, schönere, einsamere Menschen wohnten in ihnen. Immer volkreicher werden dann die Erdtheile und gewöhnlicher ihre Bewohner, immer seltener die großen Männer, und diese selbst geringer der Qualität nach. Endlich kommen wir so auf die eigene Zeit, die keine Helden mehr gebiert, wo der erbärmlichste

Kerl, der lebt, ißt und trinkt, wie der edelſte ſeinen eigenen Namen hat, dem er mit gemeinen Mitteln ein Echo aus den vier Enden der Welt verſchaffen könnte.

Dieſe Betrachtung der Begebenheiten ſcheint dem Gefühle des Volkes zu entſprechen. Wir begegnen ihr überall. So erzählen wir und laſſen uns erzählen; das Reine, Heroiſche liegt in der Vergangenheit, das Gemeine in der Gegenwart.

Allein es greift eine andere Anſicht von den Dingen um ſich.

In der Zeit, in welcher ein Vulkan erkaltet, und ſich aus ſeinen erſtarrten Lavaſtrömen ein waldbewachſenes Gebirge bildet, während der Krater nun ein ſtiller, tiefliegender See iſt, ſterben Generationen auf Generationen hin. Es bedurfte drei- bis viertauſend Jahre etwa, um dieſe Umwandlung zu vollenden. Sie iſt heute ſo deutlich zu erkennen, daß gar kein Zweifel darüber waltet, wie ſie vollbracht worden ſei. Solcher Langſamkeit gegenüber erſcheinen die längſten Kriege der Menſchen wie das raſche Wegflackern eines Reiſigfeuers, und das durch Jahrzehnte hingezogene Leiden eines Mannes kurz, wie der augenblickliche Tod eines Käfers, dem man mit dem Fuße gelegentlich ſein bischen Leben austritt; die fernſten mythiſchen Zeiten der Geſchichte liegen in ganz behaglicher, handgreiflicher Nähe vor uns. Es lebten damals Menſchen wie heute, aßen, tranken, liebten und zankten ſich. Man hat in den Seen der Schweiz Ueberbleibſel von Völkern entdeckt, deren Daſein all dem vorauszugehen ſcheint, was wir heute die Geſchichte von Europa nennen. Man fand halbverbranntes Korn, Scherben, Handwerkszeug und allerlei Knochenwerk. Es erſcheint ſo wenig rieſenhaft, wie die Werkzeuge und Schädel der Indianer, die heute wahrſcheinlich unter denſelben Bedingungen leben, wie jene Leute gethan, von denen wir nicht wiſſen, wohin ſie gegangen ſind.

Was ſind wir mit unſeren Maaßen von Raum und Zeit?

Was bedeutet die Erde, wenn wir sie als den einen Stern unter unzähligen anderen betrachten? Wie viel Revolutionen erlebte sie ehe Menschen da waren, wie lange waren Menschen da ehe sie sich der Vergangenheit zu erinnern anfingen? Die paar tausend Jahre, die wir mit dem Namen Geschichte bezeichnen, sind ein spannenlanger Abschnitt von einer Strecke, die nach Meilen gemessen werden könnte. Nicht mehr lange und es wird die richtige Ansicht über diese Verhältnisse in das Volk dringen. Den Römern waren noch die Theile von Deutschland, welche jenseits der Elbe liegen, ebenso nebelverhüllte Märchenländer, wie dem Mittelalter zur Zeit der Entdeckung von Amerika die Inseln des stillen Oceans. Heute spricht der gemeine Mann von Südamerika, Australien und Japan und von den Epochen der Erdbildung. Unserem Gefühl von heute liegt die Zeit des Heroismus schon nicht mehr in der Vergangenheit, sondern wir erwarten sie als die schönste Frucht der Zukunft, wir steigen empor, nicht abwärts.

Wir befinden uns in einer Krisis der Anschauungen. Wir blicken mit Geringschätzung hinter uns und erwarten neue Offenbarungen des Menschengeistes, größere Dinge als sie die Welt jemals gesehen hat.

So gewiß die Bahnen der Gestirne ineinandergehen, daß jedes den Weg des anderen bedingt und mit seinen geringsten Eigenthümlichkeiten sich fühlbar macht, so gewiß bilden die Menschen, welche leben, gelebt haben und leben werden, in sich ein ungeheures System, wo die kleinste Bewegung jedes Einzelnen unmerklich meistens, aber dennoch bedingend auf den allgemeinen unaufhaltsamen Fortschritt einwirkt. Die Geschichte ist die Erzählung der Schwankungen, die im Großen eintreten, weil im Einzelnen die Kräfte der Menschen ungleich sind. Unser Trieb, Geschichte zu studiren, ist die Sehnsucht, das Gesetz dieser Functionen und der sie bedingenden Kraftvertheilung zu erkennen, und indem sich hier unserem Blicke Strömungen sowohl, als

unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander brausende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft Männer, große, gewaltige Erscheinungen, die mit ungeheurer Einwirkung ihres Geistes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer sich ihnen hinzugeben gezwungen sind. Diese Männer sind die großen Männer der Geschichte, die Anhaltspunkte für den in den unendlichen Thatsachen herumtastenden Geist; wo sie erscheinen, werden die Zeiten licht und verständlich, wo sie fehlen, herrscht unverwüstliche Dunkelheit; und werden uns Massen sogenannter Thatsachen aus einer Epoche mitgetheilt, der große Männer mangeln, es sind lauter Dinge ohne Maß und Gewicht, die zusammengestellt, so bedeutenden Raum sie einnehmen, kein Ganzes bilden.

Es giebt ein allgemeines Gefühl über das, was groß ist. Die Menschheit hat es immer gewußt, es braucht nicht erklärt zu werden. Jedes Menschen Werth und Einfluß hängt davon ab, inwieweit er fähig ist, selber groß genannt zu werden oder sich denen anzuschließen, die es sind. Nur was unter diesem Gesichtspunkte sichtbar wird vom Menschen, bildet seine unvergängliche Persönlichkeit. Ein Herrscher, der mit eiserner Willenskraft Nationen in das Fahrgeleise seiner Launen hineinzwängt, wird spurlos vergessen werden; nachdem er eine Zeit lang als eine Art Affe der Vorsehung genannt worden ist, verschwindet der Begriff seiner Person und der Name folgt ihr. Ein elender, dunkler Sterblicher, der den Zustand seines Volkes tief empfindend einen fruchtbaren Gedanken faßte und aussprach, dessen das Volk bedurfte, um einen Schritt vorwärts zu kommen, ist unsterblich in seiner Wirksamkeit. Und wenn sein Name vergessen werden sollte, man wird immer fühlen, an jener Stelle muß ein Mann gestanden haben, der eine Macht war.

So erweckt in uns das Studium der Geschichte nicht mehr Trauer über den Hingang schönerer Tage, sondern Gewißheit ihrer zukünftigen Erscheinung. Wir schreiten fort, wir wollen

die kennen lernen, die zu allen Zeiten vorangingen. Das Studium der Geschichte ist die Betrachtung der Begebenheiten, wie sie sich zu den großen Männern verhalten. Diese bilden den Mittelpunkt, von dem aus das Gemälde construirt werden muß. Der Enthusiasmus für ihre Person verleiht die Fähigkeit, den richtigen Standpunkt ihnen gegenüber einzunehmen. Man will betrachten und Anderen die Gabe der Betrachtung mittheilen. So meinte es Goethe, als er sagte, der einzige Nutzen der Geschichte sei die Begeisterung.

Unsere Sehnsucht ist, die edelste Ansicht von der Menschheit zu gewinnen. Wenn wir die großen Männer anschauen, ist es, als sähen wir eine siegreiche Armee als die Blüthe eines Volkes einherziehen. So hoch als im Momente eines solchen Triumphzuges auch der niedrigste Soldat des Heeres über allen Zuschauern steht, so erhaben über der unübersehbaren Masse der Sterblichen steht auch der geringste unter jenen, die wir große Männer nennen. Es schmückt sie Alle derselbe Lorbeer. Eine höhere Gemeinschaft findet statt unter ihnen. Sie schieden sich ihrem irdischen Auftreten nach: jetzt stehen sie dicht beieinander, Sprache, Sitten, Stand und Jahrhunderte trennen sie nicht mehr. Sie reden Alle eine einzige Sprache und wissen nichts von Adel oder Pariathum, und wer heute oder zukünftig wie sie denkt und handelt, steigt hinauf zu ihnen und wird in ihre Reihen aufgenommen.

2.

Aus der Zahl der Bürger von Florenz sind drei als große Männer zu bezeichnen: Dante, Lionardo da Vinci und Michelangelo. Raphael stammte aus Urbino; doch darf er dazu gerechnet werden, weil er als Künstler für einen Florentiner gelten könnte. Dante und Michelangelo stehen am höchsten. Es ist nicht die Folge einseitiger Vorliebe, wenn dies Buch, das sich mit der Blüthe der florentinischen Kunst beschäftigt, Michelangelo's Namen an der Stirn trägt. Ein Leben Raphael's oder

Lionardo's würde doch nur ein Bruchstück von dem des Michelangelo bedeuten. Seine Kraft überbietet die ihre. Er allein betheiligt sich an der allgemeinen Arbeit des Volkes. Sammt seinen Werken ragt er empor, wie eine Erscheinung, die sich von allen Seiten der Betrachtung bietet, wie eine Statue, während jene beiden mehr wie prächtige Bildnisse erscheinen, die stets dasselbe lebendige Antlitz, aber auch stets von derselben Seite zeigen.

Das Gefühl, daß Michelangelo so hoch stehe, bildete sich früh bei seinen Lebzeiten in Italien nicht allein, sondern verbreitete sich über Europa. Es kommen deutsche Edelleute nach Rom: das erste, was sie verlangen, ist Michelangelo zu sehen. Auch daß er so alt wurde und in zwei Jahrhunderten lebte, ist ein Theil seiner Größe. Wie Goethe genoß er im Alter die Unsterblichkeit seiner Jugend. Er wurde zu einem Elemente in Italien. Wie ein alter Felsen, um den man einen Umweg macht im Meere, ohne sich mit Gedanken aufzuhalten, was er daliege und die gerade Straße versperre, respectirte man in Rom seine politische Festigkeit. Man gestattete ihm, seiner eigenen Ueberzeugung nach zu leben und begehrte nichts als den Ruhm seiner Gegenwart. Er hinterließ ein weites Reich, das seinen Namen trug, jedes seiner Werke war ein Samenkorn, aus dem zahllose andere erwuchsen. In der That, zahllos sind die Arbeiten, die im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert nach dem Muster der seinigen ausgeführt wurden. Wie sich in Dante's Persönlichkeit das dreizehnte Jahrhundert und der Beginn des vierzehnten spiegelt, so umfaßt der Name Michelangelo's jene folgenden, und weil zu derselben Zeit in Deutschland Luther, in ganz anderer Weise freilich und auf anderem Gebiete, einen ähnlich allumfassenden Einfluß gewann, so bildet das Leben Michelangelo's zu dem Luther's einen Gegensatz, der den Unterschied der Nationen darlegt, in deren Mitte die beiden Kräfte thätig waren.

Nach dieser Richtung hin ist Michelangelo kaum bekannt. Mehr instinktmäßig fühlte man nur, daß sein Name das Symbol einer umfassenden Thätigkeit sei. Der Zusammenhang seiner Schicksale mit denen seines Landes und dem Inhalte seiner Werke ist noch nicht in das allgemeine Bewußtsein übergegangen. In dieser Hinsicht glaubte ich, sei mit einer Beschreibung seines Lebens eine nützliche Arbeit zu versuchen.

Zwei ziemlich umfangreiche Biographien Michelangelo's besitzen wir, beide von Künstlern verfaßt, welche sich seine Schüler nennen, beide zu seinen Lebzeiten gedruckt. Die eine von Ascanio Condivi, der in seinem Hause lebte, die andere von Giorgio Vasari, bekannt als Maler, Architekt und Kunstliterat am Hofe der florentinischen Herzöge. Von ihm erschien 1550 ein Buch, genannt Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Michelangelo's Leben bildet den Schluß des dritten und letzten Theiles.

Ueber Vasari's Charakter ist Meinungsverschiedenheit kaum möglich. Seine Tugenden und Fehler verstecken sich zu wenig. Er war Hofmaler, Hofagent in Kunstsachen, was er gethan hat, that er im Hinblick auf die Gunst seiner Herren und Gebieter, deren er mehrere erlebte. Von sich selbst redet er unbefangen wie von einem Meister, der mit dem allerersten in einer Linie steht. Michelangelo's und anderer Künstler Fehler bespricht er in einem Tone, als wolle er andeuten, daß er aus der Erkenntniß dieser Irrthümer den nöthigen Nutzen gezogen und sie vermieden habe. Er lobt seine eigenen Werke mit einer Bescheidenheit, für die er Anerkennung zu finden hofft, und redet von sich und seinem gesammten Wirken wie von einer höchst verehrungswürdigen dritten Person. Diejenigen, welche ihm opponiren oder persönlich mißfallen, behandelt er ohne Umstände schlecht, etwa wie ein Theaterrecensent einen Schauspieler, dem er zeigen will, daß er eine Macht sei, die nicht mit sich spaßen lasse. In dieser Beziehung erlaubt sich Vasari das Aergste. Er

hat Künstler, die er nicht mochte, auf eine Weise verketzert, daß sie mit Mühe wieder zu Ehren gebracht werden mußten. Auf die Genauigkeit seiner Daten ist kein Verlaß. Er giebt falsche Jahreszahlen an und beschreibt Bilder zuweilen so, daß seine Worte nicht mit dem stimmen, was darauf zu sehen ist. Wo man seine Behauptungen mit sicheren Documenten vergleicht, findet man viele Irrthümer; wo man die Quellen, die er benutzte, noch besitzt und nachlesen kann, gewahrt man, daß er fortließ oder zusetzte, was ihm genehm war.

Dennoch ist sein Buch eine verdienstvolle, unentbehrliche Arbeit. Er kannte die Urkunden nicht, die uns heute zu Gebote stehen. Ihm und seinem Jahrhundert fehlte der Sinn für die kritische Schärfe, mit der heute gearbeitet wird. Sein Buch ist und bleibt für den Kunstfreund ein Schatz, dessen Reichthum unerschöpflich scheint. Sein Styl ist klar und gedrängt, seine Weltansicht eine heitere und vernünftige. Im Ganzen sind die Verdienste Vasari's so groß, daß sie durch keinen Tadel aufzuwiegen wären.

Gerade seinen tadelnswerthen Eigenschaften aber verdanken wir es, daß wir über Michelangelo so gut unterrichtet sind. Vasari sandte sein Buch, als es fertig gedruckt war, dem alten Meister zu, der ihm darauf mit einem Sonette antwortete, in welchem die verbindlichsten Dinge gesagt sind. Eine andere Antwort jedoch, entgegengesetzten Inhalts, lag in dem Erscheinen der Condivi'schen Arbeit. Condivi lebte in seines Meisters unmittelbarer Nähe. Vasari, obgleich er es anders darstellen möchte, stand Michelangelo fern, dessen schmeichelhafte Briefe mehr dem Hofagenten als dem Künstler gelten. Wie fern in Wahrheit Vasari dem großen Manne stand, zeigt nichts so sehr als sein Buch, denn man kann sich nichts Flüchtigeres, Falscheres und Liederlicheres denken, als diese Biographie in ihrer ersten Gestalt. Wichtige Ereignisse übergeht er, stellt die Thatsachen falsch an sich und in falscher Ordnung dar, weiß beson-

ders in Betreff der Jugendzeit gar nichts und hilft sich in Ermangelung inhaltreicher Wahrheit oft mit leeren lobenden Redensarten.

Offenbar wollte Michelangelo die Welt eines Besseren belehren ohne Vasari wehe zu thun. Deshalb durfte Condivi in seiner Vorrede diesen nicht einmal bei Namen nennen. Wo Vasari indirect bezeichnet wird, weil dies nicht zu umgehen war, bedient Condivi sich des Pluralis und spricht von mehreren unbestimmten Leuten, denen er Vorwürfe macht.

‚Von der Stunde an, lautet Condivi's Vorrede, in der ich durch Gottes besondere Güte würdig erachtet worden bin, über alle meine Hoffnung hinaus den einzigen Maler und Bildhauer Michelangelo Buonarroti nicht nur von Angesicht zu Angesicht zu erblicken, sondern auch seiner Zuneigung, seines täglichen Gespräches und Zusammenlebens theilhaftig zu werden, begann ich, im Gefühl, wie groß dieses Glück sei, und in der Begeisterung für meine Kunst und für die Güte, mit der er mich behandelte, seine Regeln und Vorschriften genau zu beobachten und zu sammeln. Was er sagte, was er that, wie er lebte, Alles mit einem Worte, was mir der Bewunderung, der Nacheiferung oder des Lobes werth schien, zeichnete ich auf und beabsichtigte es zu gelegener Zeit in einem Buche zusammenzustellen. Ich wünschte ihm damit für das, was er an mir gethan hat, zu danken, so viel es in meinen Kräften läge; auch hoffte ich Anderen durch meine Aufzeichnungen, in denen das Leben eines solchen Mannes als leuchtendes Beispiel aufgestellt wurde, Freude zu machen und ihnen nützlich zu sein, denn Jedermann weiß, wie sehr unser Zeitalter und das zukünftige ihm für den Ruhm verpflichtet sind, der durch seine Werke über sie ausgebreitet wurde. Um zu fühlen, was er gethan hat, braucht man es nur mit dem vergleichen, was Andere thaten.‘

‚Während ich so in meine Vorrathskammern still einsammelte, deren eine für die äußeren Lebensumstände, die andere

für die Kunſtwerke beſtimmt war, und in beiden der Stoff anwuchs, wurde ich in unvorhergeſehener Weiſe dazu gezwungen, meine Arbeit nicht nur zu beſchleunigen, ſondern, was die Lebensbeſchreibung anbetrifft, ſie ſogar zu überſtürzen. Es haben nämlich einige Andere über dieſen ſeltenen Mann geſchrieben und, weil ſie ihm, wie ich glaube, nicht ſo nahe ſtanden als ich, einmal Dinge behauptet, die rein aus der Luft gegriffen ſind, zweitens aber wichtige Umſtände ganz ausgelaſſen. Außerdem aber haben Andere, denen ich meine Arbeiten im Vertrauen mitgetheilt hatte, ſich dieſelben auf eine Weiſe angeeignet, aus der leider die Abſicht hervorzugehen ſcheint, mir nicht nur die Früchte meiner Mühe, ſondern auch die Ehre davon vorwegzunehmen. Um deshalb der Mangelhaftigkeit jener erſtgenannten Autoren zu Hülfe zu kommen, andererſeits aber dem Unrecht vorzubeugen, das mir von den letzteren bevorſteht, entſchloß ich mich, meine Schrift unfertig, wie ſie war, herauszugeben.'

Hierauf folgen Entſchuldigungen des mangelhaften Styls wegen, er ſei ein Bildhauer und kein Schriftſteller von Profeſſion. Endlich das Verſprechen, daß ein genauer Katalog der Werke Michelangelo's nachfolgen werde. Leider iſt davon keine Spur zu finden. Nicht einmal die Nachricht, ob er in der That geſchrieben oder gedruckt worden ſei. Die ‚Einigen' und die ‚Anderen', von denen er ſpricht, ſcheinen nur den einzigen Vaſari zu bedeuten.

Condivi's Buch wurde dem Papſte gewidmet, der es huldvoll entgegennahm und dem Autor perſönlich dafür dankte. Michelangelo hat das wohl vermittelt. Vaſari ließ die Sache beruhen, aber nach Michelangelo's Tode rächte er ſich auf ſeine Weiſe.

Er gab eine neue Bearbeitung ſeiner Lebensbeſchreibungen heraus und nahm in dieſelbe Condivi's Arbeit in ihrem ganzen Umfange nach auf, oft wörtlich, oft mit abſichtlich anders geſtellten Worten. Dabei verfuhr er jedoch wieder ſo nachläſſig,

daß er sich nicht einmal die Mühe nimmt, die in seiner ersten Ausgabe befindlichen falschen Angaben zu verbessern, sondern er verflicht diese grobweg in diejenigen Condivi's, so daß er doppelte Nachrichten bringt, die falschen neben den richtigen, was in den Köpfen seiner späteren Herausgeber dann weitere Verwirrung zur Folge hatte. Condivi's Namen nennt er nicht, deutet dagegen auf das erkenntlichste an, er sei ein Lügner und unzuverlässiger Mensch, während er selber niemals etwas anderes als die lauterste Wahrheit geschrieben habe. Niemand, sagt er, besäße so viel und so schmeichelhafte Briefe von Michelangelo's eigener Hand und hätte ihm so nahe gestanden. Freilich, heißt es am Schluß seiner Lebensbeschreibung, Michelangelo hatte Unglück mit denen, die täglich um ihn gewesen sind. Und nachdem er noch einmal hier auf seine eigene Bescheidenheit zurückgekommen, erwähnt er jetzt Condivi als einen Schüler Michelangelo's. Von seiner Schriftstellerei keine Sylbe, nur daß er nichts vor sich gebracht habe, daß der Meister ihm zu Hülfe gekommen sei, aber auch das ohne Frucht, daß Michelangelo sich sogar gegen ihn selbst, gegen Vasari nämlich, mit Bedauern über die vergeblichen Anstrengungen des armen Teufels ausgesprochen hätte.

Damit jedoch begnügte er sich noch nicht. Er versucht Condivi's einfache Nachrichten wo möglich zu überbieten. Er weiß jetzt die Dinge, die vor Condivi's Buche Niemand kannte, viel besser als der selbst, von dem er sie abschreibt. Ob er bei seinem Wunsche, Condivi zu übertreffen, jedoch stets nur von der eigenen Phantasie belehrt wurde, ist eine Frage, die offen bleibt. Vasari liebt es allerdings, die Begebenheiten abzurunden und durch eigene kleine Zwischengedanken in lebendigere Verbindung zu bringen: Vieles mag so entstanden sein, in manchen Fällen gelang es ihm aber wohl in der That, Neues herbeizuschaffen und auf der von Condivi gegebenen Grundlage solide weiterzubauen.

Jedenfalls erreichte er seinen Zweck. Er hatte seines Nebenbuhlers Arbeit ganz und gar in die eigene aufgenommen und sie als ein besonderes Buch überflüssig gemacht. Er war der berühmte Vasari. Condivi's Buch gerieth in solche Vergessenheit, daß im Jahre 1746, in dem man es zuerst wieder abdruckte, kaum ein Exemplar aufzutreiben war.

Wie wenig ehrenvoll nun auch die Ursachen sind, aus denen wir Vasari's zweite Arbeit in so verbesserter, ausführlicher Gestalt besitzen, und wie traurig das Schicksal Condivi's, dessen Ende zugleich ein tragisches war (er ist ertrunken ohne für die Unsterblichkeit seines Künstlernamens vorher Sorge tragen zu können): beide Arbeiten gewährten eine große Ausbeute. Zu ihnen kamen Briefe, die Michelangelo selbst geschrieben hat, zahlreiche Gedichte von seiner Hand, Tagebuchnotizen, Contracte und verschiedenartige Actenstücke, welche auf ihn bezüglich sind. Johann Gaye, ein Schleswig-Holsteiner, der in Berlin studirte, und dann nach Italien ging, hat sich hier die größten Verdienste erworben. Er durchforschte die überfüllten Archive von Florenz, und Andere sind auf seiner Fährte weiter gegangen. Gaye vollendete sein Werk nicht, er starb 1840, Herr von Reumont hat den dritten Theil des Buches herausgegeben. Die genannte letzte florentiner Ausgabe des Vasari bot eine vortreffliche Zusammenstellung des bis auf die letzte Zeit bekannt gewordenen Materials, während die ein Jahrhundert ältere Ausgabe Condivi's gleichfalls mit guten Noten verschiedener Autoren versehen ist. Mr. Harford's Life of Michelangelo enthielt Einiges, was nicht bekannt war.*)

Im höchsten Grade umfangreich sind die Quellen, aus welchen die Geschichte der Zeiten geschöpft wird, von denen wir Michelangelo getragen sehen. Ueber keine Epoche der neueren

*) Die heute vorhandenen weiteren Biographien Michelangelo's sind erst nach dem Erscheinen meiner Arbeit erschienen.

Geschichte haben Zeitgenossen so kraftvoll und so schön berichtet; ihre Darstellung allein läßt oftmals Begebenheiten groß und wichtig erscheinen, die, von geringerer Feder aufgezeichnet, kaum die Aufmerksamkeit zu locken vermöchten.

Voran die Werke Machiavelli's. Mit einer unparteiischen Klarheit, die so groß ist, daß man mitten in ihrer Anerkennung an ihr zweifeln möchte, eben weil sie beinahe zu weit getrieben wird, giebt er von den leisesten Zuckungen der Zeiten Rechenschaft, die er mit durchmachte. Seine Sprache schreibend wie die besten antiken Autoren die ihrige, vertraut mit den politischen Ideen des Jahrhunderts, gewährt er den Grundton aller Anschauung. Um wenige Jahre älter als Michelangelo (er wurde 1469 geboren, drei Jahrhunderte vor Napoleon und Humboldt), starb er, als Michelangelo noch nicht zwei Drittel seines Weges zurückgelegt hatte. Stände sein persönliches Leben im Einklang mit der Höhe seines Geistes, so würde er der größte Mann seiner Zeit heißen neben Michelangelo, aber es wird gesagt werden, warum ihm von diesem Ruhme ein geringerer Antheil zukommt.

Nach ihm Guicciardini, kräftiger und gewaltsamer als Charakter, aber geringer in der Darstellung, ein Mann, der nicht wie er in untergeordneter Stellung oder in unfreiwilliger Muße Nebenstunden zum Nachdenken und Studiren fand, sondern von früh auf bis zum Schlusse seines Lebens hohe Posten bekleidete. Er kannte vielleicht mehr Menschen und Verhältnisse als Machiavelli, griff sicherlich hundertmal selbst gestaltend ein, wo dieser nur betrachtend dabeistand; aber er beobachtete oberflächlicher und durchschaute die Charaktere nicht mit dessen Blicken, die sich wie Scheidewasser über die Dinge gossen. Während Machiavelli höhere Gesetze als die Treibräder des Geschehenden erkennt, leitet Guicciardini die Verwickelung der Begebenheiten aus den bösen Leidenschaften der Menschen her. Er kannte ihre Macht und hatte sie in sich selbst erprobt. Auch er starb vor

Michelangelo. Sein gewaltsamer Tod war die Frucht seines eigenen falsch berechnenden Ehrgeizes.

Dagegen Giovio, römischer hoher Geistlicher, aufgewachsen als Schmeichler an den Höfen der Päpste und eingestehend, daß er für Geld den Dingen einen Mantel umhänge. Aber in schöne Falten weiß er ihn zu legen, und in alle Intriguen eingeweiht, enthüllt er die Situation der politischen Verhältnisse. Wir besitzen von ihm als geringe Nebenstücke seiner weitschichtigen historischen Schriften, ein paar kurze Lebensbeschreibungen Raphael's und Michelangelo's, lateinisch abgefaßt und werthvoll, obgleich Giovio kein Freund Michelangelo's war.

Dann Bembo, im Alter Cardinal, in der Jugend geistlicher Aventurier und Geliebter der Lucrezia Borgia, einer der Vielen, die sich ihrer Gunst erfreuten, höher stehend als Giovio, aber doch aus gleichem Holze geschnitzt. Seine Briefe, in vielen Bänden zusammengedruckt, ein Abbild der Denkungsart der höheren Kreise und ein Muster jener späteren eleganten Prosa, die schmeichlerisch, inhaltslos, dem Auge und Ohr behagliche Worte bietet und ihre Kälte durch Betheuerungen verdeckt. Wie Giovio schmiegte er sich durch die hohen Herren hindurch, bis aus ihrem Diener ihr Vertrauter, ihr Freund und endlich ihres Gleichen wurde.

Nardi dagegen, ein florentiner Demokrat, aus bester Familie, in der Verbannung die Geschichte seiner Vaterstadt schreibend. Mild, discret, ohne voreiliges Urtheil, aber leidenschaftlich gegen die Feinde der Freiheit, deren Verlust ihm so theuer zu stehen kam. Er berichtet für Florentiner, die, wie er, mitten in der Politik der Stadt lebend, von vorn herein mit den Verhältnissen der Stadt bekannt sind.

Nerli dagegen ist darüber hinaus, daß die Freiheit vernichtet wurde. Der Vorwurf lastet auf ihm, als Spion über die Pläne der vertriebenen Vertheidiger der alten Unabhängigkeit nach Florenz berichtet zu haben. Die geruhige Ordnung

unter der neuen Herrschaft ist ihm der richtige und erwünschte Zustand, von dem er ausgeht. Aufruhr und Revolution sind an sich gebrandmarkt, doch erkennt er die Freiheit an für die Vergangenheit. Ihm und Anderen seiner Zeit kam es zu Gute, daß die Herzöge einer Linie der Medici angehörten, die von dem anderen Zweige der Familie, aus dem die beiden Päpste und die Unterdrücker der Freiheit stammten, unterdrückt und mißhandelt worden waren. Somit erschien es weniger unerlaubt, von diesen Leuten ohne Rücksicht zu reden und sich dadurch auf die Seite der alten Freiheit zu stellen, die ja doch nie wiederkehrte.

Die letzten Kämpfe um diese Freiheit schildert Segni in einem Buche, dessen Existenz Niemand ahnte in den Zeiten, wo es verfaßt wurde. Er schreibt frei, genau und gebildet, aber nicht so anschaulich und energisch als Nardi und Guicciardini.

Auch Varchi's Buch blieb ungedruckt, obgleich im Auftrage des Großherzogs selber angefertigt. Die Erlaubniß zur Herausgabe wurde nicht ertheilt. Varchi ist schon ein Genosse Vasari's, erster Literat der Residenz und obenaufschwimmend im florentiner Leben, das sich an die neue Dynastie gewöhnt hatte. Varchi hielt Michelangelo's Leichenrede. Er redet auch von der alten Unabhängigkeit mit Begeisterung und beweint ihren Untergang, aber es sind die Thränen eines Historikers, und so hochtönend er vom alten, freien Florenz spricht, bleibt doch das neue Florenz, in dem er sich selber so wohl befindet, aus dem Spiele. Ueber die Zeiten um 1530 hat er gesammelt was nur zusammenzuscharren war, aber den Stoff in seinen Geist aufzunehmen und aus sich selbst heraus zu gestalten verstand er nicht.

Wie wenig er sich erlauben durfte, das ihm zu Gebote stehende Material nach Belieben auszunutzen, zeigen die Briefe Busini's an ihn, der, in der Verbannung in Rom lebend, durch Varchi veranlaßt, seinen Erinnerungen aus den Jahren 1527

bis 31 in vertraulichen Briefen freien Lauf läßt. Sie ſind der eigenthümlichſte, unbekümmertſte Ausdruck des florentiniſchen Geiſtes. Mit beißender Heftigkeit ſchwatzt er über die Ereigniſſe und Menſchen. Ein Demokrat, von guter Familie, ſtolz, aber mit der Ruhe endlich errungener Gleichgültigkeit, weil doch ſchon ſo viele Jahre darüber hingegangen ſind, gab ſich Buſini in Rom jener ironiſchen Apathie gegen die politiſchen Ereigniſſe hin, der auch Michelangelo in den letzten Jahren ſeine Hoffnungen zum Opfer brachte. Die Zeiten ſchienen damals für immer vorüber zu ſein, in denen ſich freie Bürger an den Schickſalen des Vaterlandes eingreifend betheiligen durften.

Neben dieſen, eine ſtets individuelle, oft parteiliche Anſicht vertretenden Schriften die Berichte der venetianiſchen Geſandten, geſchäftsmäßig, leidenſchaftslos und nur unter dem Geſichtspunkte der Nützlichkeit für die Republik von San Marco abgefaßt.

Dann zwei Aeußerungen menſchlichen Geiſtes, deren Gegenſatz nicht größer gedacht werden kann, die Schriften und Predigten Savonarola's und die Tagebücher des Burcardo und des Paris dei Graſſi, beides päpſtliche Ceremonienmeiſter. Dort die Blüthe religiöſer Begeiſterung, hier die Fragen des Ceremoniels und die geheimſten Erlebniſſe des Vatican. Dort hinreißende, heroiſche Beredſamkeit einer Natur, die in Sprüngen einer gewaltſamen Kataſtrophe entgegeneilt, hier nur ein Auge auf ſtarre Aeußerlichkeiten, in deren eiferſüchtige Beobachtung die Seele langſam hineinverſteinert.

Dazu endlich eine Reihe trocken aufzeichnender Chroniken und Urkunden, und die Maſſen von Büchern aller Art, die überhaupt damals gedruckt worden ſind. Alle enthalten etwas. Unmöglich, dieſe Quelle zu erſchöpfen. Man muß ſich begnügen, das genau zu kennen, was von denjenigen Augenzeugen herrührt, deren Geiſt ſich als ein hervorragender erkennbar macht.

Dies waren die Hülfsmittel, mit denen ich Michelangelo's Leben zu schreiben begann. Man wußte, daß das Archiv der Familie Buonarroti zahlreiche Briefe und Documente jeder Art enthielt, aber zugleich war bekannt, daß es unmöglich sei, diese Papiere zur Einsicht zu erhalten. Da im Jahre 1860 starb der letzte Buonarroti. Er vermachte sein Archiv der Stadt Florenz. Eine Commission veröffentlichte ein Verzeichniß der vorhandenen Papiere. Es war eine natürliche Voraussetzung, daß sie nun der Benutzung offen ständen; jetzt aber eine neue Unmöglichkeit: der Graf Buonarroti hatte die Annahme seines Vermächtnisses von der Verpflichtung abhängig gemacht, das Geheimniß nach wie vor zu wahren und Niemand das Geringste mitzutheilen, und so schien es, daß bei bewandten Umständen überhaupt unmöglich sei, die Arbeit fortzusetzen.

Durch einen glücklichen Zufall jedoch war nicht der gesammte Inhalt des Buonarroti'schen Nachlasses zu dieser Abgeschlossenheit verurtheilt worden. Ein Theil der Erbschaft kam durch Ankauf in den Besitz des britischen Museums. Hier natürlich stand der Benutzung kein Hinderniß entgegen, und ich gelangte zur Kenntniß dreier umfangreicher Briefwechsel, sowie einer Anzahl anderer Documente, Alles in der sorgfältigen, malenden Handschrift Michelangelo's so deutlich vorliegend, daß sich die Seiten wie die eines gedruckten Buches glatt herunterlasen.

Hundertundfunfzig Briefe wurden mir so zugänglich. Mit ihnen habe ich mich von der zweiten bis zur vierten Auflage meines Buches begnügen müssen. Endlich sind zur vierhundertjährigen Geburtstagsfeier Michelangelo's auch die größere Anzahl der florentiner Briefe gedruckt worden. Mit denen, welche das britische Museum besitzt, zu einem stattlichen Bande vereinigt, lagen sie nun sämmtlich vor. Was diese Briefe jedoch im Allgemeinen anlangt, darf ich eine Beobachtung nicht verschweigen, die sich in dem Maaße mehr bestätigt hat, als die

Anfangs ſo große Enthüllungen verſprechenden Papiere ſchrittweiſe an's Tageslicht gebracht wurden.

Jemehr ich in meinen Studien für die Lebensbeſchreibung Michelangelo's fortgeſchritten war, um ſo zahlreichere Fäden hatte ich entdeckt, die von dieſem Manne nach allen Seiten hin ausliefen, oder die, von den Erſcheinungen ſeiner Zeit ausgehend, ſich in ihm vereinigten. Nicht, daß ſein unmittelbarer Einfluß hervorgetreten wäre, aber der Zuſammenhang ſeiner Fortentwickelung mit dem, was um ihn her geſchah, zeigte ſich. Immer deutlicher empfand ich die Nöthigung, Alles, was während ſeines Lebens ſich ereignete, kennen zu lernen, um ihm ſelbſt näher zu kommen. Es iſt mir vorgeworfen worden, daß ich mein Buch das „Leben Michelangelo's" genannt, während ich es „Michelangelo und ſeine Zeit" hätte nennen ſollen. Aber dieſe beiden ſind eins mit ihm: er und die Ereigniſſe, die er erlebte. Je erhabener der Geiſt eines Mannes iſt, je mehr erweitert ſich der Umkreis, den ſeine Blicke berühren, und was ſie berühren, wird ein Theil ſeines Daſeins. Und ſo, je weiter ich vorwärts kam, um ſo unvollkommener erſchien mir meine Bekanntſchaft mit den Dingen, die ich betrachtete. Denn wo ich ſie von einer Seite endlich erfaſſen lernte, ward mir zugleich klar, von wie viel andern ich ſie weiter zu erfaſſen hätte, um ein in Wahrheit unbefangenes Urtheil zu bilden.

Man ſollte nun denken, es habe durch die Fülle der aus Michelangelo's Briefen uns zufließenden Kenntniß ſeiner intimſten Gedanken und innerſten Privatverhältniſſe dieſem Gefühle, im Grunde nur wenig von ihm zu wiſſen, ein Ende gemacht werden müſſen. Allein, im Gegentheil, die Aufklärungen, welche wir ſo empfangen, beirren uns oft viel mehr als ſie uns belehren. Wir wiſſen jetzt Dinge, von denen bei Michelangelo's Lebzeiten Niemand wußte, ja die er ſelber, als er Condivi von ſich erzählte, vergeſſen hatte. Und doch kannten ihn die beſſer, die mit ihm lebten, ohne jemals in dieſe Beſon-

derheiten eingeweiht zu sein. Es geht uns ähnlich mit Goethe. Wir können heute bei vielen seiner Arbeiten fast Tag und Stunde angeben, wann er sie zuerst niederschrieb, liegen ließ, wieder aufnahm und vollendete. Wir sind darüber, wenn wir den Inhalt vieler Briefe mit der von ihm selbst verfaßten eigenen Lebensbeschreibung vergleichen, besser unterrichtet als er selbst. Was aber nützt es? Würden alle Notizen über die Entstehung der Iphigenie ein Dutzend Verse aufwiegen, die wir dafür in dem Gedichte entbehren sollten? Ein Künstler führt als Schöpfer seiner Werke ein höheres Dasein als seine niederen irdischen Schicksale uns zeigen; in einer geheimnißvollen Atmosphäre entstehen diese Erzeugnisse des Geistes, zu der wir nicht emporsteigen. Jene Resultate unseres Nachspürens zu Sprossen einer Leiter dahin verarbeiten zu wollen, wäre ein vergebliches Unternehmen. Und so, wenn es bei einem Manne wie Goethe, der kaum gegangen ist, der die Luft beinahe noch athmete, in der wir leben, und von dem wir zehn Briefe aufzuweisen im Stande wären, wo von Michelangelo einer vorhanden ist, wenn es bei Goethe doch am Ende nicht auf die Briefe, sondern auf die Erkenntniß der Zeit und die Tiefe des Verständnisses für seine Dichtungen ankommt, um zu fühlen, was er gewesen, so ist dies in noch höherem Grade bei Michelangelo der Fall, dessen Handwerk das Schreiben nicht war, der meistens in seinen Briefen die Person berechnet, an die er sie richtet, und selten sein Herz zeigt wie in seinen Werken, seinen Thaten oder auch seinen Gedichten. Von der Strömung der Zeit, von der Trauer um das, was ihm mißlungen, der Hoffnung auf die Zukunft, enthalten die Briefe wenig. Einzelne Seiten seines Charakters zeigen sie in ihrer ganzen Schärfe, wo man früher nur ahnte, daß es so wäre, aber auch hier meistens nicht bei Ereignissen, die bedeutend sind. Seine Briefe geben viel, sie sind, sobald man sie einmal kennt, ein Theil von ihm, der sich von nun an nicht entbehren ließe, aber besäßen wir nichts als seine Arbeiten,

die Biographie Condivi's und die Geſchichte von Florenz und Rom: aus dem Marmor, den dieſe liefern, ließe ſich die Geſtalt des Mannes herausſhauen wie er war, und was dazu kommt, hilft das Bildniß nur glätten und feiner ausarbeiten, ohne daß der erſten Anlage nach eine Falte anders gelegt zu werden brauchte.

Unter dieſen Umſtänden erwecken auch die Papiere, welche immer noch unpublicirt in Florenz liegen, die Neugierde nicht mehr, mit welcher früher Michelangelo's Briefe erwartet wurden. Ueber tauſend Nummern an ihn gerichteter Schreiben ſollen noch vorhanden ſein. Was ſie ohne Zweifel gewähren werden, iſt genauere Datirung der Werke und der laufenden Arbeit daran, ſowie Aufſchlüſſe über allerlei Verhältniſſe Michelangelo's, von denen wir heute wenig oder nichts wiſſen. Allein vielleicht dürfte auch hier eintreten, daß man einmal mit noch größerer Befliſſenheit, als man zuerſt nach dieſen Mittheilungen verlangte, ſie in der Folge wieder zu beſeitigen ſuchen wird, weil ſie die einfachen Linien der Perſönlichkeit wie wucheriſche Schlinggewächſe eher verhüllen, als klarer werden laſſen.

Für die eigenen Arbeiten war den florentiner Gelehrten die Benutzung dieſes Materials natürlicher Weiſe geſtattet worden, und darauf hin muß Aurelio Gotti's, 1876 erſchienenem Leben Michelangelo's bedeutender Werth zugeſprochen werden. Vieles fand ich hier gedruckt, was meinen Blicken ſonſt entzogen geblieben wäre. Gotti's Buch ſticht durch dieſe werthvolle Eigenſchaft unter der Maſſe anderer Publicationen hervor, welche zur Feier des vierhundertjährigen Geburtsfeſtes Michelangelo's in Italien, in Frankreich und bei uns erſchienen ſind.

3.

Im Jahre 1250 ſoll Simone Canoſſa, der Stammvater der Buonarroti, als Fremder nach Florenz gekommen ſein und ſich durch ausgezeichnete, der Stadt geleiſtete Dienſte das Bürger-

recht erworben haben. Aus einem Ghibellinen sei er ein Guelfe geworden und habe deshalb sein Wappen, einen weißen Hund mit einem Knochen im Maule in rothem Felde, in einen goldenen Hund in himmelblauem Felde verändert. Dazu seien ihm von der Signorie noch fünf rothe Lilien und ein Helm mit zwei Stierhörnern, eins golden, eins himmelblau, verliehen worden. So Condivi.

In den Adern der Simoni aber, die von den Grafen Canossa abstammten, flösse kaiserliches Blut, schreibt er weiter. Beatrice, die Schwester Kaiser Heinrich des Zweiten, sei die Stammmutter der Familie, das eben beschriebene Wappen im Palaste des Podesta von Florenz noch zu sehen, wo Simone Canossa es gleich dem anderen Podesta's habe in Marmor aushauen lassen. Der Familienname Buonarroti stamme daher, daß er als Vorname in der Familie herkömmlich gewesen sei; Einer müsse ihn immer als einzigen Taufnamen führen. So sei er ein Kennzeichen des Geschlechtes geworden und habe sich endlich statt des Namens Canossa in die Bürgerrolle eingeschlichen.

Wir können annehmen, daß Condivi diese Mittheilungen von seinem alten Meister erhielt, und daß dieser somit an das kaiserliche Blut in seinen Adern glaubte. Die Buonarroti hielten fest an dieser Tradition. Florentinische Geschichtsforscher haben indessen keinen Simone Canossa, der 1250 Podesta der Stadt gewesen wäre, zu entdecken vermocht. Auch in den Familiennachrichten des Grafen von Canossa wird dieser Persönlichkeit nicht erwähnt. Noch weniger stimmt das Wappen der Canossa mit dem, das Condivi beschreibt, oder das der Buonarroti selber damit. Dieses bestand aus zwei goldnen Querbalken im himmelblauen Felde, keine Spur von dem goldenen Hunde mit einem Knochen im Maul.

Der Hund führt vielleicht auf die Fährte einer Erklärung, wie die Fabel entstand. Das Mittelalter hatte seine eigene Art, die Worte symbolisch zu erklären. Der Hund canis, mit dem

Knochen os, im Maule os wird auf demſelben Wege zu „Canoſſa“ wie die Dominicaner zu den „Hunden des Herrn“, domini canes, wurden. Wichtiger indeſſen als die genaue Erklärung des Märchens iſt der Umſtand, daß der alte bürgerliche Michelangelo, dieſer Erzguelfe, ſeine Biographie trotz alledem mit einer Erklärung beginnen läßt, durch die er ſich ſeiner Abſtammung von dem alten ghibelliniſchen höchſten Adel rühmt, und daß, wie ein noch vorhandener Brief eines Canoſſa aus dem Jahre 1520 beweiſt, die gräfliche Familie die Verwandtſchaft anerkannte. Graf Alexander von Canoſſa titulirt Michelangelo in Anrede wie Adreſſe als ſeinen geehrten Vetter, Parente onorato, lädt ihn zu ſich ein, bittet ihn, das Haus ſeiner Familie als ſein Eigenthum zu betrachten und geht ſo weit, ihn Michelangelo Buonarroti da Canoſſa zu tituliren.

Die Buonarroti, oder wie ſie ſich ſchrieben, die Buonarroti Simoni, waren eines der angeſehenſten florentiniſchen Geſchlechter. Ihr Name findet ſich oft mit Staatsämtern verbunden. 1456 ſaß Michelangelo's Großvater in der Signorie, 1473 ſein Vater im Collegium der Buonuomini, einer aus zwölf Bürgern beſtehenden Commiſſion, welche der Signorie berathend beigeſellt war. 1474 wurde er zum Podeſta von Chiuſi und Capreſe ernannt, zweier Städtchen mit Caſtellen im Thale der Singarna gelegen, eines kleinen Gewäſſers, das ſich in die Tiber ergießt.

Die Tiber entſpringt in dieſer Gegend und iſt ſelber noch ein unbedeutender Fluß, wenn ſie ſich mit der Singarna vereinigt. Das Land iſt gebirgig.

Michelangelo's Vater, Lodovico mit Namen, begab ſich von Florenz auf ſeinen Poſten. Seine Frau, Francesca, gleichfalls aus guter Familie, war gerade hochſchwanger, was ſie nicht hinderte, ihren Mann zu Pferde zu begleiten. Dieſer Ritt hätte ihr und dem Kinde gefährlich werden können, ſie ſtürzte mit dem Thiere und wurde ein Stück fortgeſchleift. Dennoch ſchadete es ihr nicht, am 6. März 1475 um 2 Uhr nach Mitternacht brachte

sie zu Capreſe einen Knaben zur Welt, der den Namen Michelangelo erhielt. Er war das zweite Kind ſeiner Mutter, welche bei ſeiner Geburt neunzehn Jahre zählte, während Lodovico im einunddreißigſten ſtand. Lodovico's Vater lebte nicht mehr, wohl aber ſeine Mutter, Mona Leſandra (ſoviel als Madonna Aleſſandra), eine Frau von ſechsundſechzig Jahren.

1476, nach Ablauf ſeiner Amtsführung, kehrte Lodovico nach Hauſe zurück. Der kleine Michelangelo wurde drei Miglien von Florenz in Settignano zurückgelaſſen, wo die Buonarroti eine Beſitzung hatten. Man that das Kind zu einer Amme, der Frau eines Steinmetzen. Settignano liegt mitten im Gebirge; Michelangelo pflegte ſpäter ſcherzend zu ſagen, es ſei kein Wunder, daß er ſolche Liebe zu ſeinem Handwerk hege, er habe es mit der Milch eingeſogen. In dem Orte zeigte man im vorigen Jahrhundert noch die erſten Malereien des Knaben an den Wänden des Hauſes, in dem er aufwuchs, wie im Erdgeſchoß des elterlichen Hauſes zu Florenz die Fortſetzung dieſer Beſtrebungen zu erblicken war. Er fing an zu zeichnen, ſobald er ſeine Hände gebrauchen konnte.

Die Familie vermehrte ſich. Die Geſchwiſter Michelangelo's ſollten Kaufleute werden, die gewöhnliche und natürliche Laufbahn in Florenz, er ſelbſt aber wurde zum Gelehrten beſtimmt und von Meiſter Francesco aus Urbino, der die florentiniſche Jugend in der Grammatik unterrichtete, in die Schule genommen. Hier aber profitirte er nicht viel. Er verwandte alle ſeine Zeit auf das Zeichnen und trieb ſich in den Werkſtätten der Maler umher.

Auf dieſen Wegen lernte er Francesco Granacci kennen, einen ſchönen talentvollen Knaben, der, fünf Jahre älter als er, ſein innigſter Freund wurde. Granaccio war bei Domenico Ghirlandajo, oder, florentiniſch geſagt, Grillandajo in der Lehre. Michelangelo ließ ſich nicht mehr bei ſeinen Studien halten, er hatte nur die Malerei im Kopfe. Sein Vater und deſſen

Brüder, ſtolze Männer, die den Unterſchied der Kaufmannſchaft und der Malerei, die als ein in ihren Augen wenig angeſehenes Handwerk geringe Ausſichten bot, wohl zu würdigen wußten, machten Vorſtellungen, aus denen allmälig Schläge wurden. Michelangelo blieb ſtandhaft. Am 1. April 1488 unterzeichnete Lodovico den Contract, kraft deſſen ſein Sohn zu den Meiſtern Domenico und David Grillandaji auf drei Jahre in die Lehre gegeben ward. Während dieſer Zeit ſollte er Zeichnen und Malen lernen und übrigens thun was ihm geheißen würde. Von Lehrgeld war keine Rede, im Gegentheil verpflichteten ſich die Meiſter, ihm im erſten Jahre ſechs, im zweiten acht, im dritten zehn Goldgulden zu bezahlen. Michelangelo war vierzehn Jahre alt als er ſo zum erſten Male ſeinen Willen durchgeſetzt hatte.

Seltſam iſt zu bemerken, daß, wenn Michelangelo in früher Jugend ſo darauf beſtand, als Malerlehrling einzutreten, der Hochmuth, mit dem ſeine Familie die Sache aufnahm, in hohem Alter auch bei ihm zum Durchbruche kam. In ſeinen Briefen unterzeichnete er ſich ſo lange er jung war mit „Michelangelo der Bildhauer", ſpäter jedoch, als alter Mann, nahm er übel, wenn ſo auf ſeinen Briefen ſtand. Bei ſeinem Neffen beklagt er ſich dann, daß von einem Florentiner ſo an ihn adreſſirt worden ſei: nicht Michelangnolo der Bildhauer, ſondern Michelangelo Buonarroti laute der Name, unter dem er in Rom bekannt ſei. Niemals habe er als Maler oder Bildhauer offene Werkſtatt gehalten, ſondern immer die Ehre ſeines Vaters und ſeiner Brüder im Auge gehabt, und ſogar wenn er Päpſten gegenüber ſich zu Dienſten verpflichtet, ſei das nur deshalb geſchehen, weil es zu vermeiden unmöglich geweſen.

Domenico Grillandajo ſtand als der Herr der Werkſtatt obenan, in welche Michelangelo jetzt eintrat, und gehörte zu den beſten Meiſtern der Stadt. Er hatte damals eine umfangreiche Arbeit übernommen. Der Chor der Kirche Santa Maria No-

vella sollte neu gemalt werden. Orcagna, der Erbauer der offenen Halle neben dem Palaste der Regierung, der sogenannten Loggia dei Lanzi, hatte diesen Chor in Giotto's Manier ausgemalt. Das Dach war schadhaft geworden, der Regen an den Wänden herabgelaufen und die Malerei allmälig zu Grunde gegangen. Die Familie Ricci, welcher als Inhaberin dieses Chores auch seine Instandhaltung zukam, zögerte mit der Restauration der großen Kosten wegen. Jede bedeutende Familie besaß auf diese Weise eine Kapelle in einer der städtischen Kirchen, in der sie die Ihrigen begrub und deren Ausschmückung eine Ehrensache war. Da nun die Ricci ihre Ansprüche nicht aufgaben und Anderen die Reparatur der beschädigten Wände nicht zugestehen wollten, blieb die Sache eine Zeit lang beim Alten; Orcagna's Gemälde geriethen in immer bedenklicheren Zustand. Endlich machten die Tornabuoni, eine der reichsten Familien der Stadt, den Vorschlag, wenn man ihnen die Erneuerung der Kapelle überließe, wollten sie nicht nur alle Kosten tragen, sondern sogar das Wappen der Ricci prachtvoll wiederherstellen. Hierauf gingen diese ein. Grillandajo ward die Arbeit in Accord gegeben. Der Meister stellte seine Forderung auf 1200 schwere Goldgulden, mit einer Extravergütung von 200, wenn die fertige Arbeit zur besonderen Zufriedenheit der Besteller ausgefallen wäre. Im Jahre 1485 war sie in Angriff genommen worden.

Die Kapelle ist ein viereckiger, gewölbter, nach dem Schiff der Kirche hin offener Raum, durch den zu ziemlicher Erhebung aufgebauten Hochaltar jedoch, hinter dem sie liegt, von ihr abgeschlossen. Die Rückwand ist von Fenstern durchbrochen, es handelte sich also bei der Malerei nur um die beiden Wände zur Rechten und Linken, wenn man eintritt. Diese in übereinander liegende lange, streifenartige Theile abgetheilt, mußten von unten bis oben mit Compositionen ausgefüllt werden. Es sind Darstellungen biblischer Begebenheiten. Das heißt, die

Namen der einzelnen Gemälde lauten so, in Wirklichkeit aber erblicken wir Gruppirungen bekannter und unbekannter florentinischer Schönheiten, Berühmtheiten, Männer, Frauen, und deren Kinder, wie es die Umstände erforderten, im Costüme der Zeit und in einer Weise zusammengestellt, als sei das, was das Bild bedeutet, vor wenigen Tagen in Florenz auf der Straße oder in einem der bekanntesten Häuser vorgefallen. Diese Art, die heilige Schrift unhistorisch aufzufassen, finden wir überall, wo sich die Kunst naiv und kräftig entwickelt. Rembrandt läßt Maria in einem Stalle sitzen, der einen holländischen Kuhstall seiner Zeit darstellt, während Raphael ihr in altem römischen Gemäuer ein Unterkommen giebt, wie er täglich daran vorüberging.

Für Florenz ist bei solchen Gemälden Vasari's Werk nicht hoch genug anzuschlagen. Als er schrieb, wußte man noch in der Stadt, wer diese Personen wären. Wir sehen da die gesammten Tornabuoni vom ältesten Mitgliede der Familie bis zum jüngsten herab, wir finden die Medici und in ihrem Gefolge die gelehrten Freunde der Familie: Marsilio Ficino, den platonischen Philosophen, den der alte Cosimo erzogen hatte, Angelo Poliziano, der Dichter, Philolog und Erzieher von Lorenzo dei Medici's Kindern war, und andere berühmte Namen. Unter den Frauen, welche bei der Begegnung der Maria und Elisabeth das Gefolge bilden, die reizende Ginevra dei Benci, damals die schönste Frau in Florenz, dann am Wochenbette der heiligen Anna andere Florentinerinnen, welche der Wöchnerin ihren Besuch abstatten, alle im vollen Staate, eine darunter mit Früchten und Wein, den sie, wie es damals Sitte war, zum Geschenk bringt. Wieder auf einer anderen Darstellung hat Domenico sich selbst und seine Brüder abgemalt.

Der Familie Medici begegnet man so an vielen Orten. Auf einem Gemälde im Camposanto zu Pisa stellt der alte Cosmo (oder Chosimo, wie die Florentiner sprachen und schrieben)

mit seiner Familie und wiederum dem gelehrten Gefolge den König Nimrod dar, welcher den Thurm von Babel bauen läßt. Babylon sehen wir im Hintergrunde; es ist bis in die genauesten architektonischen Einzelheiten ausgeführt und aus Gebäuden Roms und der Stadt Florenz sehr künstlich zusammengesetzt.

So kam Michelangelo gleich mitten in eine große Arbeit hinein. Eines Tages, als der Meister fortgegangen war, zeichnete er das Gerüst mit alle dem, was dazu gehörte, und mit denen, welche darauf arbeiteten, so durchaus richtig ab, daß Domenico, als er das Blatt ansah, voller Verwunderung ausrief, der versteht mehr davon als ich selber. Bald zeigten sich seine Fortschritte als so bedeutend, daß die Verwunderung in Neid umschlug. Grillandajo wurde besorgt. Es ergriff ihn jene Eifersucht, die bei zu vielen ähnlichen Gelegenheiten heraus getreten ist, um nicht auch hier verständlich zu sein.

Michelangelo malte sein erstes Bild. Bei dem lebhaften Verkehr der Florentiner mit Deutschland war es natürlich, daß Deutsche Bilder und Kupferstiche nach Italien kamen. Ein Blatt Martin Schongauer's, die Versuchung des heiligen Antonius darstellend, wurde von Michelangelo in vergrößertem Maßstab copirt und ausgemalt. Dieses Gemälde soll noch in der Gallerie der Familie Bianconi zu Bologna vorhanden sein. Anderen Nachrichten zufolge befindet es sich im Besitz des Bildhauers Mr. de Triqueti zu Paris, ohne daß gesagt wird, wie es in dessen Hände gelangte. Das Blatt Schongauer's ist bekannt. Als Composition betrachtet jedenfalls seine bedeutendste Arbeit und mit einer Phantasie erfunden, welche die tollsten niederländischen Arbeiten ähnlicher Art erreicht. Eine Gesellschaft fratzenhafter Ungeheuer hat den heiligen Antonius in die Lüfte geführt. Man sieht nichts von der Erde als unten in der Ecke des Bildes ein Stückchen Felsgestein. Acht Teufel sind es, die den armen Einsiedler in die Mitte genommen haben und peinigen. Der eine reißt ihn am Haar, der zweite am

Gewande vorn, der dritte packt das Buch, das in eine Tasche eingeknöpft an seinem Gürtel hängt, der vierte reißt ihm den Stock aus der Hand, der fünfte hilft dem vierten, die anderen kneifen und zerren, wo nur Platz ist, um sich anzukrallen, und dabei kugelt und dreht sich das wunderliche Gesindel in den unmöglichsten Windungen über ihm, an ihm und unter ihm. Das ganze Thierreich ist bestohlen, um die Gestalten zusammenzusetzen. Krallen, Schuppen, Hörner, Schwänze, Klauen, — was irgend Thiere an sich haben können, haben diese acht Teufel an sich. Das Fischhafte aber herrscht vor, und um hier ja nicht die Natur zu verfehlen, studirte Michelangelo auf dem Fischmarkt die ausgelegte Waare eifrig. So brachte er ein ausgezeichnetes Bild zu Stande. Grillandajo nannte es jedoch ein aus seiner Werkstätte hervorgegangenes, oder gab sich sogar selbst als den Verfertiger an, wozu er der damaligen Sitte nach berechtigt war. Grillandajo, überhaupt, fing an die Fortschritte Michelangelos bedenklich zu finden. Er verweigerte ihm sein Skizzenbuch, aus dem Dies und Jenes abzuzeichnen den Schülern sonst freistand. Nun aber wurde ihm von Michelangelo sogar ein Streich gespielt. Dieser hatte als Vorlegeblatt einen Kopf zum Copiren erhalten, ein schon älteres etwas vergilbtes Blatt, das er nach einiger Zeit dem Meister wieder zurückgab, der es ruhig in Empfang nahm, worauf dann unter Gelächter die Entdeckung nachfolgte, er habe sich anführen lassen. Michelangelo hatte den Kopf so täuschend copirt und das Blatt etwas angeräuchert, daß Grillandajo die eigene Arbeit von der des Schülers nicht mehr unterscheiden konnte. Es war Zeit, daß dem Verhältniß ein Ende gemacht würde, und dies geschah noch vor Ablauf der drei Jahre des Contractes auf eine Weise, die für Michelangelo kaum günstiger gedacht werden konnte. Er wurde mit Lorenzo dei Medici, Cosmo's Enkel, bekannt, der um diese Zeit in Florenz die Regierung in Händen hatte.

4.

Florenz bestand, als Staat betrachtet, aus einer Vereinigung von Handelshäusern, deren erstes das der Medici war. Die Stellung der übrigen ergiebt sich danach von selbst. Die Regierung der Stadt lag in den Händen Cosmo's, der stets den Anschein des interesselosen, zurückgezogenen Bürgers festhielt, sicherer, als wäre er ein Fürst mit dem Titel eines Herrschers von Florenz gewesen. Piero, sein Sohn, regierte nach ihm. Daß er es that, war ebenso natürlich als sich von selbst verstand, daß er das ererbte Geschäft fortsetzte. Körperlich und geistig eine schwächere Natur, mit dem Beinamen „der Gichtbrüchige", blieb er trotzdem sein Leben lang an der Spitze des Staates und nach seinem Abscheiden traten Lorenzo und Giuliano, seine Söhne, in dieselbe Stellung ein: der Wechsel des Hauptinhabers unterbrach die Geschäfte des Hauses nicht.

Nach innen blieben die Medici schlichte Kaufleute, nach außen nahmen sie einen anderen Ton an. Cosmo war einmal in die Verbannung geschickt worden. Er trat wie ein Fürst auf in Venedig, wohin er sich gewandt hatte; die Florentiner merkten bald, daß er Florenz mit fortgenommen hätte, und holten ihn zurück. Nun war er Dictator; aber nur in Dingen, die keine Staatsangelegenheit waren, griff er öffentlich ein. Er berief Gelehrte, erbaute Kirchen und Klöster, stiftete kostbare Bibliotheken, verpflichtete sich Jedermann durch willige Darlehen. In politischen Dingen mußten seine Freunde auftreten. Man braucht nur sein Gesicht anzusehen, das in den zahlreichsten Abbildungen aus allen Lebensaltern auf uns gekommen ist. Hohe, in die feingerunzelte Stirn hinaufgezogene Augenbrauen, eine lange, mit der etwas volleren Spitze hinuntergedrückte Nase, ein Mund, dessen feine Lippen nachdenklich zusammengepreßt und beide scharf nach vorn vorgedrängt sind, ein energisches, festes Kinn, im Ganzen ein Anblick, daß man die verkörperte Klugheit zu erblicken glaubt.

Piero, ſein Nachfolger, beging Fehler, behauptete ſich aber allen Angriffen entgegen, ein Beweis, daß die Partei der Medici ſtark genug war, um ſich ſelbſt unter einer minder ausgezeichneten Führung in der Herrſchaft zu erhalten. Lorenzo dagegen trat in die Fußtapfen des Großvaters und erhöhte ſeine perſönliche Stellung um ein Beträchtliches. Die Kämpfe, in denen er ſich emporſchwang, waren heftig und gefahrvoll. Seinem Bruder Giuliano koſteten ſie das Leben. Sie zeigen, welch ein Muth dazu gehörte, an der Spitze eines Staates wie Florenz zu ſtehen.

Der Tod Giuliano's fällt in's Jahr 1478. Michelangelo war damals zwei Jahre alt und noch in Settignano; die Verſchwörung der Pazzi, die mit dieſem Morde zum Ausbruch kam, gehört alſo kaum zu dem, was er erlebte. Ihre Entſtehung aber, die Kataſtrophe und der Verlauf ſind echt florentiniſch, und die Erzählung des Ereigniſſes iſt nothwendig, um ein Gefühl von der Stellung Lorenzo's zu der Zeit zu geben, in der Michelangelo mit ihm in Berührung kam.

Schon Coſimo hatte den Einfluß der mächtigen Familie auf ſeine Weiſe abzuſchwächen geſucht, indem er ſeine Enkeltochter Bianca, Lorenzo's und Giuliano's Schweſter, mit Guglielmo, dem einzigen Haupterben der Pazzi'ſchen Reichthümer, vermählte. Auf dieſem Wege hoffte er eine Verſchmelzung der beiderſeitigen Familienintereſſen herbeizuführen. Allein die Pazzi hielten ſich zurück und bewahrten ihre Selbſtändigkeit, ſo daß Lorenzo und Giuliano, nachdem ſie Regenten von Florenz geworden waren, ernſtlicher darauf bedacht ſein mußten, der drohenden Rivalität ein Ende zu machen. Es gab einen Punkt, wo ſie keine Rückſicht kannten: mit eiferſüchtiger Wachſamkeit ſuchten ſie zu verhüten, daß kein anderes Haus durch ſeine Reichthümer ebenbürtig neben ihnen emporkäme. Drohte die Macht einer Familie die Grenze zu überſchreiten, ſo griffen ſie ein und ließen es darauf ankommen, was daraus werden würde.

Lorenzo bewirkte, daß von der Regierung der Stadt eine Reihe die Pazzi demüthigender Maßregeln ausging. Man pflegte die großen, sogenannten adligen Häuser gemeinhin mit Rücksichten zu behandeln, die zwar nicht verfassungsmäßiger Natur, dennoch hergebracht waren; diese versäumte man jetzt den Pazzi gegenüber. Es fielen böse Worte von Seiten der Familie, die Medici erwarteten das nicht anders, standen auf ihrer Hut und beobachteten sie.

Nun aber geschah schreiendes Unrecht. Die Frau eines Pazzi will ihren verstorbenen Vater beerben. Ein Vetter hält einen Theil der Erbschaft widerrechtlich an sich. Es kam zum Proceß, die Frau mußte gewinnen; da erscheint ein neues Gesetz, durch welches dem Vetter der Besitz bestätigt wird. Lorenzo hatte es dahin gebracht; er wollte, daß das Geld getheilt bliebe. Giuliano selbst machte ihm Vorstellungen wegen dieser Ungerechtigkeit, allein das höhere Interesse überwog; Lorenzo war jung, hitzig und muthvoll, er glaubte dem Sturme die Spitze bieten zu können.

Dieser blieb nicht aus. In Florenz hielten sich die Pazzi still, aber in Rom begannen sie Waffen zu schmieden. Sie hatten dort wie die Medici und andere florentinische Häuser eine Bank, und Francesco Pazzi, welcher das Geschäft leitete, stand mit den Riarii, der Familie des regierenden Papstes, im besten Vernehmen. Die Medici waren Sixtus dem Vierten verhaßt und mußten es entgelten, soweit es in seiner Macht stand. Er hatte eben an Stelle des verstorbenen Erzbischofs von Pisa einen anderen ernannt, der den Medici feindlich gesinnt war und den sie jetzt in seine Stellung einzutreten verhinderten. Man kam in Rom überein, wenn der Papst Ruhe haben wollte, so müßten die Medici in Florenz vernichtet werden. Die Riarii und Francesco entwarfen den ersten Plan. Der Erzbischof von Pisa ward hinzugezogen, hierauf der alte Jacopo Pazzi, das Haupt der Familie in Florenz, dessen Bedenklichkeiten

der Papſt ſelber erſt heben mußte. Der Oberbefehlshaber der päpſtlichen Truppen, Giovanbatiſta da Monteſecco, kam nach Florenz, um näher zu verabreden, wie, wo und wann die Brüder zu ermorden wären, ob einzeln oder zugleich auf einer Stelle; hierauf disponirte er ſeine Armee in kleinen Abtheilungen derart, daß die Stadt rings eingeſchloſſen war und die Truppen, auf ein Zeichen von allen Seiten einbrechend, ſich raſch in Florenz zuſammenfinden konnten. Der Cardinal Riario brachte die Verſchworenen in die Mauern der Stadt, indem er ſie, unter ſeine zahlreiche Dienerſchaft gemiſcht, ſelber durch die Thore führte.

Der Beſuch dieſes mächtigen Mannes war ein Ereigniß. Ein Feſt wurde veranſtaltet, zu dem man die beiden Medici einlud. Hier ſollten ſie abgethan werden. Allein kurz vorher läßt Giuliano abſagen. Jetzt mußte auf der Stelle ein Entſchluß gefaßt werden, denn der kürzeſte Aufſchub konnte bei der großen Zahl der Mitwiſſer und der pünktlichen Verabredung aller übrigen Maßregeln der guten Sache verderblich werden. Es wurde ausgemacht, der Cardinal ſolle am Morgen des nächſten Tages im Dome die Meſſe leſen, die Brüder würden aus Höflichkeit erſcheinen müſſen, es ſei das die beſte Gelegenheit, ſie niederzuſtoßen. Giovanbatiſta Pazzi wollte Lorenzo, Francesco Pazzi Giuliano auf ſein Theil nehmen.

Alles abgemacht, erklärt Giovanbatiſta plötzlich, er könne an heiliger Stätte den Mord nicht ausführen. Es werden ſtatt ſeiner nun zwei Andere angeſtellt, der Eine davon ein Prieſter, der eine natürliche Tochter Jacopo Pazzi's im Lateiniſchen unterrichtete. Dieſes Zurücktreten Giovanbatiſta's war der Anfang des Mißlingens, ſagt Machiavell, denn wenn bei irgend etwas, bedarf es bei ſolchen Gelegenheiten muthiger Feſtigkeit. Die Erfahrung lehrt, ſagt er weiter, daß ſelbſt denen, die an Waffen und Blut gewöhnt ſind, der Muth dennoch verſagt, wenn es in dieſer Weiſe auf Leben und Tod geht.

Zu dem Momente, in welchem die Verschworenen zustoßen sollten, war das Zeichen mit der Glocke gewählt während die Messe gelesen wurde; in demselben Augenblicke sollte der Erzbischof von Pisa mit seinen Leuten den Palast der Signorie stürmen. So hätte man mit einem Schlage den Umsturz der Dinge bewirkt und die Gewalt in Händen.

Die Brüder ahnten dunkel, daß etwas gegen sie beabsichtigt würde, allein in diese Falle gingen sie arglos hinein. Lorenzo kam zuerst, Giuliano blieb aus; einer von den Pazzi lief ihn zu holen, und Arm in Arm traten sie in Santa Maria del Fiore ein. Mitten im Gedränge des Volkes stehen die Verschwörer und erwarten das Geläute, während die Worte der Messe aus dem Munde des Cardinals durch das weite, dämmernde Gewölbe und über die schweigende Menge fliegen.

Da schlägt die Glocke an und Giuliano empfängt den ersten Stich in die Brust. Er springt auf, taumelt einige Schritte vor und stürzt zu Boden. Wüthend fällt Francesco Pazzi über ihn her und zerfleischt ihn mit dem Dolche, so wahnsinnig Stich auf Stich, daß er seine eigenen Glieder von denen des Todfeindes nicht mehr unterscheidet und sich selbst eine gefährliche Wunde beibringt.

Während dem aber hat Lorenzo besser Stand gehalten. Ihm fuhr der Dolchstich in den Hals, er wirft sich zurück und vertheidigt sich. Die Verschwörer stutzen, seine Freunde kommen zu sich, umgeben ihn und retten ihn in die Sacristei, gegen deren Thüre Francesco, der Giuliano endlich in seinem Blute liegen läßt, mit seinen Genossen anstürmt. Ein furchtbares Getümmel erfüllt die Kirche. Der Cardinal steht am Altare, seine Geistlichen umringen und beschützen ihn, weil sich die Wuth des Volkes, das die Dinge nun zu begreifen begann, nun gegen ihn wandte.

Unterdessen war der Erzbischof von Pisa auf den Palast losmarschirt. Die Signoren, welche, so lange ihr Amt dauert,

dort wohnen und ihn unter keiner Bedingung verlaſſen dürfen, ſaßen eben beim Frühſtück. Die Ueberraſchung war vollſtändig, aber ebenſo augenblicklich die Faſſung. Mit den bewaffneten Dienern des Palaſtes vereint, drängen ſie die feindliche Mannſchaft, die dem Erzbiſchof ſchon die Treppe hinauf folgte, wieder hinab, während die, welche ſchon oben waren, zu Boden geſchlagen oder aus den Fenſtern auf den Platz niedergeſtürzt werden. Einen von den Pazzi's aber und den Erzbiſchof ſelber executirte man auf der Stelle. Man warf jedem eine Schlinge um den Hals, und im Nu hingen ſie draußen hoch am Fenſter zwiſchen Himmel und Erde, während die Anderen mit zerbrochenen Gliedern unten auf dem Pflaſter lagen. Noch aber ſteckten die Verſchworenen im Erdgeſchoß des Palaſtes, wo ſie ſich verrammelt hatten. Oben läuteten die Signoren Sturm, aus allen Straßenmündungen ſtrömten bewaffnete Bürger auf den Platz.

Im Dome war die Sacriſtei nicht zu erzwingen. Die Thüren von Metall, mit denen ſie verſehen waren, leiſteten guten Widerſtand. Die Anhänger der Medici ſtrömten von außen zu, Francesco Pazzi ließ den Muth nicht ſinken. Der Stich, den er ſich ſelbſt in's Bein gegeben hatte, war ſo tief, daß ihn ſeine Kräfte verließen. Noch verſuchte er zu Pferde zu ſteigen, um, wie verabredet war, durch die Straßen reitend, das Volk in Aufruhr zu bringen, aber er vermochte es nicht mehr. Elend ſchleppte er ſich nach Hauſe und bat den alten Jacopo, für ihn den Ritt zu übernehmen. Noch ahnte er nicht, wie es im Palaſt der Regierung ſtände, auch mußte von außen der Zuzug bald erſcheinen. Jacopo, alt und gebrechlich, erſchien mit hundert bewaffneten Berittenen auf dem Platze; der aber war von bewaffneten Bürgern beſetzt, von denen keiner ihn anhören wollte. Die beiden Leichen ſah er oben am Fenſter hängen. So zog er mit ſeinen Leuten aus der Stadt und wandte ſich in die Romagna. Auch Anderen gelang es, ſich

davonzumachen. Francesco lag auf seinem Lager und erwartete sein Schicksal.

Das ereilte ihn bald. Lorenzo war, von bewaffneten Bürgern geleitet, zu Hause angelangt, der Palast der Regierung gereinigt von den Verräthern, überall wurde der Name Medici gerufen und die zerrissenen Glieder der Feinde trug das Volk auf Piken gespießt durch die Straßen. Der Palast der Pazzi war das Ziel der allgemeinen Wuth. Sie schleppten Francesco zum Palaste der Regierung und hingen ihn neben die beiden Anderen. Kein Laut entschlüpfte ihm unterwegs, auf keine Frage gab er Antwort, nur zu Zeiten seufzte er schwer auf. So wurde dieser abgethan und der Palast der Pazzi geplündert. Und dann, als die Rache vollbracht war, kein florentinischer Bürger, der nicht in Waffen oder in seinem besten Staate bei Lorenzo erschienen wäre, um sich ihm mit Gut und Blut zur Verfügung zu stellen. Nun kam auch der alte Jacopo in die Stadt zurück, den man verfolgt und im Gebirge aufgebracht hatte. Er sowohl als ein anderer Pazzi, der ruhig auf seiner Villa gesessen hatte, wurden innerhalb von vier Tagen verurtheilt und gerichtet. Aber alles genügte der Wuth des Volkes nicht. Sie rissen Jacopo aus der Familiengruft wieder heraus, legten ihm einen Strick um den Hals und schleiften den Leichnam zum Arno, in den er hineingeworfen wurde wo der Fluß am tiefsten war.

Lorenzo war jetzt allein, aber er stand in anderer Weise als früher dem Volke gegenüber, man empfand in Florenz, wie völlig das Geschick der Stadt mit dem der Medici verwachsen sei. Die nun folgenden Kriege mit dem Papste und mit Neapel trugen dazu bei, Lorenzo's neuer Stellung Dauer zu geben. Wenig fehlte an seinem Untergange. Was ihn rettete, war eins der genialsten Wagnisse. Ohne Garantie persönlicher Sicherheit begab er sich zu Schiff nach Neapel in die Hände seines Feindes. Sein Auftreten hier, seine Klugheit, besonders aber

sein Geld ließen ihn Wunder wirken. Er ging wie ein verlorener Mann, der unbesonnen dem Verderben entgegenschreitet, er kam zurück im Triumph als ein Freund des Königs, der ihn bald auch mit dem Papste versöhnte. Dieser war der rasendste seiner Gegner. Daß der Mordversuch von ihm selbst unterstützt worden sei, bedachte er nicht. Er hatte nur den Schimpf, der ihm durch die Erhängung des Erzbischofs und durch die Vereitlung seiner Pläne zugefügt worden war, vor Augen. Bezeichnend aber für die Zeit ist auch die Erklärung der florentinischen Geistlichkeit, die in den schroffsten Worten öffentlich aussprach, sie verachte den Bannfluch, und der Papst sei ein Verschwörer wie alle Anderen. Trotzdem löst sich auch das in Wohlwollen und verzeihende Freundschaft auf, und der Medici geht aus den Anschlägen, deren Opfer er sein sollte, als der angesehenste Fürst Italiens hervor.

Was Lorenzo vortrefflich verstand, war die Kunst sich populär zu machen. Zwar hatte er nun seit 78 eine Art Leibgarde im Palaste, dazu war seine Frau eine Orsini, die zu den stolzesten Adelsgeschlechtern Italiens gehörten und sich nicht geringer als Kaiser und Könige dünkten, dennoch ging er in der Stadt nicht anders als seine Mitbürger. Wo es eine öffentliche Festlichkeit gab, da hatte er sie entweder angerichtet oder den größten Theil daran. Er mischte sich in's Gedränge und war jedem zugänglich. Er dichtete den Mädchen die Lieder, die sie zu ihren Tänzen sangen auf öffentlichen Plätzen zur Feier des Frühlings im Monat Mai. Alle Kinder kannten ihn; wer es begehrte, dem kam er mit Rath und That zur Hülfe. Am hellsten aber glänzte er in den Augen der Jugend, wenn er seine prächtigen Carnevalsumzüge veranstaltete, zu denen er dann auch selbst wieder Gesänge schrieb. Er scheute keine Kosten bei solchen Gelegenheiten, und nur Wenige, die es verschwiegen, wußten darum, daß er die Staatsgelder dabei in Anspruch nahm. Bis dahin hatten die Medici ihren Aufwand aus eigenem Ver-

mögen bestritten, Lorenzo fing an die Geschäfte der Firma zu beschränken und sich anderweitig Mittel zu verschaffen.

Bei Gelegenheit eines solchen Carnevalaufzuges hatte sich Francesco Granacci, der ein schöner, gewandter Jüngling war und bedeutendes Talent für dergleichen besaß, in Lorenzo's Gunst eingeschmeichelt. Es wurde der Triumphzug des Paulus Aemilius dargestellt. Nachahmungen römischer Triumphe waren eine beliebte Form öffentlicher Umzüge. Granacci sollte bald Gelegenheit finden, dieses Wohlwollen für sich und Michelangelo zu benutzen. Er erhielt Zutritt in den Garten von San Marco, wo die Kunstschätze der Medici aufgestellt waren.

Lorenzo ließ hier eine Anzahl junger Leute, besonders solcher, die aus guter Familie stammten, in der Kunst unterrichten. Der alte Bildhauer Bertoldo, Donatello's Schüler, leitete die Uebungen. Im Garten waren Sculpturwerke aufgestellt, in den dazu gehörigen Gebäuden hingen Bilder und Cartons der ersten florentinischen Meister. Was von außen her auf die Bildung angehender Künstler einwirken konnte war vorhanden, und auch die Talente zeigten sich bald, denen diese Gunst des Schicksals zu Gute kam. Durch Granacci wurde jetzt Michelangelo in den Garten von San Marco eingeführt.

5.

Der Anblick der Statuen, die er hier aufgestellt fand, gab seinen Gedanken eine andere Richtung. Wie er früher um Ghirlandajo's willen die Schule vernachlässigt hatte, so versäumte er jetzt um der Statuen willen die Werkstätte des Ghirlandajo. Lorenzo ließ damals in seinem Garten Marmorarbeiten zum Bau einer Bibliothek anfertigen, in welcher die von Cosmo begonnene Büchersammlung untergebracht werden sollte, und deren Vollendung später Michelangelo selbst geleitet hat. Mit den Steinmetzen schloß dieser jetzt Freundschaft. Er erlangte ein Stück Marmor und die nöthigen Werkzeuge von ihnen und

begann die antike Maske eines Fauns, die sich als Zierrath im Garten vorfand, aus freier Hand zu copiren. Doch hielt er sich dabei nicht ganz an das Original und gab seinem Werke einen weit geöffneten Mund, daß man die Zähne darin erblickte.

Diese Arbeit kam Lorenzo zu Gesichte, der selber auf die Dinge ein Auge zu haben pflegte und die Arbeiter im Garten besuchte. Er lobte Michelangelo, bemerkte aber scherzend: „du hast deinen Faun so alt gemacht und ihm dennoch alle Zähne im Munde gelassen; du solltest doch wissen, daß man die bei so hohen Jahren nicht mehr sämmtlich bei einander hat".

Als der Fürst das nächste Mal wiederkam, fand er eine Zahnlücke im Munde des Alten vor, die so geschickt hineingearbeitet war, daß es kein vollendeter Meister besser verstanden hätte. Jetzt nahm er die Sache ernsthafter und ließ durch Michelangelo seinem Vater sagen, er möge zu ihm kommen.

Lodovico Buonarroti wollte nicht erscheinen auf diese Bestellung. Schon die Sache mit der Malerei war ihm hart angekommen, daß sein Sohn jetzt aber sogar noch Steinmetz werden sollte, däuchte ihm zu viel. Francesco Granacci, der bereits das erste Mal geholfen hatte, trat auch diesmal beruhigend ein und brachte ihn dahin, sich wenigstens zu Lorenzo auf den Weg zu machen. Michelangelo's Vater war eine gerade ehrliche Natur, ein Mann, der am Althergebrachten festhielt, uomo religioso e buono e piuttosto d'antichi costumi che no, sagt Condivi. Das Außergewöhnliche mußte ihm erst mit Mühe plausibel gemacht werden, ehe er sein Mißtrauen dagegen aufgab; so lamentirte er nun, daß sie ihm seinen Sohn auf allerlei Irrwege brächten, und ging mit der Absicht in den Palast, sich auf nichts einzulassen.

Lorenzo's Liebenswürdigkeit stimmte ihn jedoch bald anders und vermochte ihn zu Erklärungen, an die er zu Hause sicherlich nicht gedacht hatte. Nicht allein sein Sohn Michelangelo, sondern er selbst und alle die Seinigen ständen mit ihrem Leben

und Vermögen Seiner Magnificenz zu Diensten. Medici fragte nach seinen Umständen und was er betriebe. „Ich habe niemals ein Geschäft gehabt, berichtete er, sondern lebe von den geringen Einkünften der Besitzungen, die mir von meinen Vorfahren hinterlassen sind. Die suche ich im Stande zu halten und soviel ich kann, zu verbessern." „Gut," antwortete Lorenzo, „sieh dich um, kann ich etwas für dich thun, so wende dich nur an mich; es soll geschehen was immer in meinen Kräften steht."

Die Sache war abgemacht. Lodovico meldete sich nach einiger Zeit mit der Bitte um einen erledigten Posten beim Zollwesen, der monatlich acht Scudi einbrachte. Lorenzo, der ganz andere Ansprüche erwartet hatte, soll ihm da lachend auf die Schulter geschlagen haben mit den Worten, „du wirst dein Lebtag kein reicher Mann werden, Lodovico". Er gab ihm die Stelle, Michelangelo hatte er zugleich zu sich in den Palast genommen, ließ ihm ein Zimmer anweisen, und setzte ihm monatlich fünf Ducaten Taschengeld aus. Alle Tage wurde öffentlich gespeist bei den Medici's; Lorenzo saß oben an, wer zuerst da war, setzte sich neben ihn ohne Rücksicht auf Rang und Reichthum. So kam es, daß Michelangelo öfter den Ehrenplatz vor den eigenen Söhnen des Hauses voraus hatte, die ihn aber alle liebten und freundlich ansahen.

Hierbei blieb Lorenzo nicht stehen. Er ließ Michelangelo öfter zu sich rufen, sah mit ihm die Steine, Münzen und andere Kostbarkeiten durch, von denen der Palast erfüllt war, und hörte sein Urtheil. Oder Polizian unterredete sich mit ihm und führte ihn in die Kenntniß des Alterthums ein. Auf seinen Rath arbeitete Michelangelo den Kampf des Centauren und Lapithen, ein Werk, das Jedermann in Staunen setzte. Es ist ein Basrelief und unvollendet. Offenbar ist eine der Scenen, welche antike Sarkophage bieten, zum Muster genommen worden. Michelangelo wollte es nie fortgeben und hatte noch im späten Alter seine Freude daran. Heute befindet es sich im Palaste

der Familie Buonarroti, der Faunskopf in der Gallerie der Ufficien.

Bertoldo dagegen lenkte Michelangelo auf Donatello hin und unterwies ihn im Erzguß. Michelangelo arbeitete eine Madonna in der Weise dieses Meisters, dessen Natur ihn ebenso anzog als seine Werke: ein Basrelief, welches gleichfalls heute noch im Hause Buonarroti steht. Er zeichnete ferner mit den anderen Zöglingen Bertoldo's nach Masaccio in der Capelle Brancacci, wo Filippino Lippi eben noch die letzten fehlenden Gemälde beendete. Granacci ist hier als ein nackter Knabe angebracht, Filippino's Portrait, das Botticelli's, der sein Meister war, das Pollajuolo's und anderer berühmter oder stadtbekannter Männer Bildnisse finden sich da. Durch diese Art, sich selbst und seine Freunde auf den Bildern anzubringen, wurde die Persönlichkeit der Künstler ein Theil der Kunst, und das Gefühl, daß hier eine große sich immer erneuernde Gemeinde mit vollen Kräften fortarbeitete, befestigte sich in den Gemüthern der Nachstrebenden.

Nichts wurde damals verschmäht was die Sache selbst förderte. Jede Richtung entwickelte sich unbekümmert neben der anderen. Das Alterthum und die neueste Zeit waren gleichmäßig geschätzte Vorbilder. Das sorgfältigste Studium der Natur lief neben her und ließ das Gefühl für das Lebendige immer über den Trieb todter Nachahmung triumphiren, der in späteren Zeiten leider so völlig den Sieg davontrug. In diesen Studien, wie sie damals unter Lorenzo's persönlichem Einfluß in Florenz betrieben wurden, haben wir das schönste Beispiel einer Kunstakademie vor uns, und vielleicht das einzige, das uns zu der Wahrnehmung berechtigt, es habe gute und reichliche Früchte getragen. Eine andere Art gedeihlicher Einwirkung von Seiten eines Fürsten auf die Kunst giebt es überhaupt nicht, denn die Kunst wird immer erniedrigt werden, wenn Fürsten aus äußerlichen Rücksichten und nicht aus dem edelsten Bedürfniß ihrer

eigenen Seele sie zu erheben versuchen. Lorenzo's Beispiel zeigt, daß die aufgewandten Geldmittel die geringste der treibenden Kräfte waren, welche sich hier vereinigten. Es bedurfte dazu, daß Medici selbst so tief in die klassischen Studien eingeweiht war, daß er die Jünglinge mit eigenem Blicke auswählte, daß er an den Sammlungen, die er ihnen zu Gebote stellte, selber die größte Freude hatte. Er ernennt den Lehrer, er verfolgt die Fortschritte, er erkennt aus den ersten Versuchen des Anfängers die glänzende Zukunft. Er bot den jungen Leuten in seinem Palaste den Verkehr mit den ersten Geistern Italiens. Denn Alles strömte nach Florenz, und das Haus der Medici war nicht nur der Platz, von dem aus die feinsten Fäden der Politik nach allen Seiten gesponnen wurden, sondern die religiöse Bewegung, die philosophischen Studien, die Poesie, die Philologie wandten sich dahin, um theilweise eine entscheidende Richtung zu erhalten. Was Großes in der Welt geschah, wurde dort gekannt, besprochen und gewürdigt. Das Mittelmäßige erstickte unter der Fülle des Vortrefflichen. Das Vortreffliche selbst wurde nicht nach äußeren Merkmalen blind in den Kauf genommen, sondern mit Verständniß geprüft, ehe man es bewunderte. Bewegtes, geselliges Leben mischte sich ununterbrochen mit den ernsten Arbeiten, und als heilsamer Gegensatz zu den Süßigkeiten dieses Daseins wirkte der scharfe kritische Verstand des florentinischen Publicums, das sich in Sachen höherer Cultur weder bestechen noch betrügen ließ.

Das war es, was man nur in Florenz antraf und was die Florentiner an ihre Stadt fesselte: daß sie einzig dort die wahrhaft fördernde Anerkennung ihres eigenen feinen Geistes fanden. Nirgends sagte man so böse Dinge, nirgends aber sprach man so schön. Mißhandelt sahen sich die Künstler oft, mit erbärmlicher Knauserei in ihrem Lohne verkürzt, mit beißenden Worten und Beinamen verfolgt, stets aber dennoch mit jener wahrhaftigen Gerechtigkeit bis in ihre außerordentlichsten Leistungen

erkannt und abgeschätzt, um derentwillen man gern alles übrige darangiebt. Was ist ein Künstler ohne ein Publicum, das er seiner würdig fühlt? Donatello sehnte sich aus Padua, wo man ihn mit Schmeicheleien überschüttete, in seine Vaterstadt zurück. In Florenz fände man freilich immer an seinen Werken zu tadeln, sagte er, aber man reize ihn auch zu erneuten Anstrengungen und zur Erwerbung höherer, ruhmvoller Vollkommenheit. Wer sich Ruhe gönnte in Florenz, trat in den Hintergrund. Diejenigen Künstler, denen der Gewinn des täglichen Brodes nicht der nächste Grund zur Arbeit war, wurden durch den Ehrgeiz weiter gespornt, die aber, denen es auf die Bezahlung ankam, mußten alle Kräfte anspannen, weil die Concurrenz so groß war. In der Luft von Florenz, sagt Vasari, liegt ein ungeheurer Antrieb, nach Ruhm und Ehre zu streben. Keiner will mit den Uebrigen gleichstehen, Jeder möchte höher hinaus. Man sagt sich, bist du nicht so gut wie jeder Andere? Kannst du es nicht ebenso weit und weiter bringen? Wer in behaglicher Ausbeutung der Kunst, die er gelernt hat, fortexistiren will, darf nicht in Florenz bleiben. Florenz ist wie die Zeit, die die Dinge schafft und sie wieder zerstört, wenn sie sie zur Vollendung gebracht hat.

Ich glaube, wenn es irgendwo erlaubt ist, sich eine romantische Vorstellung von den Dingen zu machen, so dürfen wir es bei Betrachtung der florentinischen Geselligkeit jener Jahre. Die Künste, die bei uns doch immer ein feineres Gewürz des Lebens sind, ohne das man sich allenfalls behelfen könnte, bildeten dort ein so nothwendiges Ingredienz, daß sie wie das unentbehrliche Salz zum Brode waren. Man dichtete nicht nur, man sang auch die Lieder, die man gedichtet, Tanzen, Reiten, Ballspiel waren alltägliche Genüsse, und ein Gespräch, bei dem man die Blüthe der Sprache anzuwenden trachtete, erschien ebenso willkommen wie ein frisches Bad oder eine Mahlzeit. Was dieses Leben aber gerade für Michelangelo erhöht haben muß,

iſt eine Eigenheit der romaniſchen Völker, die den germaniſchen abgeht. Das unbeholfene Weſen, das die Jugend bei uns ſchweigſam oder unluſtig macht, wenn ſie mit dem Alter zuſammentrifft, kennen die Italiener nicht. Junge Leute von fünfzehn, ſechszehn oder ſiebzehn Jahren, die in Deutſchland die Unbehaglichkeit nicht überwinden können, mit der ſie ſich zwiſchen älteren und jüngeren ohne eigentliche Stellung ſehen, gehen in Italien frei von beengenden Gedanken umher und wiſſen ſich Frauen, Männern und Kindern gegenüber zu benehmen.

So empfing Michelangelo in dem Alter, in dem der fügſame Geiſt des Menſchen der tiefſten und fruchtbarſten Eindrücke fähig iſt, eine Erziehung, die kaum in glücklichere Zeiten fallen konnte. Bald aber traten nun auch die Stürme ein, deren Spuren ebenſo erkenntlich in ſeinem Charakter ſind, als es jene erſten ſonnigen Tage waren. Denn Lorenzo's Ende ſtand näher bevor als irgend Jemand ahnte, und die Aenderung der Dinge, die ſchon in den letzten Jahren ſeiner Regierung begonnen hatte, bildete ſich in immer raſcherem Verlaufe zu totalem Umſturze des Beſtehenden aus.

Drittes Kapitel.

1494—1496.

Savonarola. — Lorenzo's Tod. — Umschwung der Dinge in Florenz. — Einbruch der Franzosen in Italien. — Flucht Michelangelo's nach Venedig. — Vertreibung der Medici. — Michelangelo in Bologna. — Die neue Republik in Florenz unter Savonarola. — Michelangelo's Rückkehr. — Der Giovannino für Lorenzo dei Medici. — Der Cupido von Marmor. — Reise nach Rom.

1.

Seit der Ermordung Giuliano's war die alte frohe Stimmung, welche sonst am mediceischen Hofe herrschte, nicht zurückgekehrt. Die Feste von Carreggi waren vorüber, wo gedichtet, musicirt und im Schatten der Lorbeern Philosophie getrieben wurde, wo man sich der Gedanken an die Zukunft mit all der Sorglosigkeit entschlug, die zum jugendlich genialen Genusse des Lebens so nothwendig ist. Und wie in den Medici eine Wandlung vorging, so in den Gemüthern der Florentiner selbst. Einstweilen verdunkelten die Wolken die Sonne noch nicht, aber die Wolken zogen auf, das fühlte man.

Zwei Dinge verstanden sich von selbst, wenn die Lage des Staates in Betrachtung kam: erstens, je mehr Lorenzo in eine fürstliche Stellung durch die bloße Gewalt der Umstände hineingedrängt wurde, um so mehr mußte der ihm ebenbürtige Adel fürchten, in Abhängigkeit zu gerathen, die Strozzi, Soderini, Capponi und eine ganze Reihe der mächtigsten Familien; zweitens: Lorenzo selbst, je mehr ihm Widerstand von dieser Seite

als etwas natürliches erschien, das sicher zu erwarten war, um so geschickter mußte er den Anschein zu wahren suchen, als habe er dergleichen ganz und gar nicht im Sinne, um so fester mußte er das gemeine Volk auf seiner Seite halten. Daher diese fortwährenden öffentlichen Lustbarkeiten, diese Leutseligkeit dabei. Es könnte fast darüber gestritten werden, ob es in seiner Absicht gelegen habe, sich zum absoluten Herrn der Stadt zu machen. Man weiß, wie er seinem Sohne eindringlich empfahl, niemals zu vergessen, daß er nichts als der erste Bürger der Stadt sei. Aber angenommen wirklich, Lorenzo habe die Gefahren erkannt, die eine äußerliche Erhöhung seiner Familie in den Fürstenstand mit sich brachte, und den Moment hinausschieben wollen, in dem es so weit kam, — daß es einmal so weit kommen mußte, war ihm und Jedermann, der die Verhältnisse näher kannte, offenbar: die finanziellen Angelegenheiten zwangen die Medici, die Gelder des Staates zum Vortheil ihrer eigenen Pläne in Anspruch zu nehmen. Dies Bedürfniß machte sich in steigendem Maße geltend. Es mußte das zur Tyrannei führen.

Hier also drohte ein Zusammenstoß. Die Florentiner waren zu gute Kaufleute, um das Exempel nicht selbst zu stellen und zu Ende zu rechnen in Gedanken. Allein es waren doch nur erst Wege, die zur Gefahr führen konnten, es hätte erst der Männer bedurft, die den Kampf herbeizwangen und leiteten. Die tägliche Stimmung des Publicums litt unter diesen Möglichkeiten noch nicht. Dagegen erhob sich eine andere Macht in der Stadt, die gefährlicher und erschütternder wirken sollte, und hier war auch ein Mann vorhanden, der eine mächtige Natur mit sich brachte, um das in's Werk zu setzen, was in seinem Geiste als Gedanken zuerst entstanden war. Dieser Mann ist Girolamo Savonarola, sein Gedanke: totale Reform in politischer und sittlicher Beziehung zum Besten der Freiheit von Florenz, und diesen Mann begünstigten die Ereignisse.

Savonarola war aus Ferrara gebürtig. Er kam in demſelben Jahre nach Florenz, in dem Michelangelo von Lorenzo in den Palaſt der Medici aufgenommen wurde. Er war ſieben-unddreißig Jahre alt und ſchon früher einmal kurze Zeit in der Stadt geweſen, allein ſeine Predigten hatten damals wenig Erfolg gehabt. Jetzt erſchien er als gereifter Mann und begann auf der Stelle in dem Geiſte aufzutreten, den er bis zu ſeinen letzten Schritten feſt bewahrt hat. Seine Ueberzeugungen hat er als Kind gehegt und bis zu ſeinem Tode nicht ein einzig Mal verleugnet und aus dem Herzen verloren.

Man könnte dieſen zartgebauten, einſamen, nur auf ſich ſelbſt beruhenden, wie aus eiſernen Fäden gewebten Charakter eine fleiſchgewordene Idee nennen, denn der Wille, der ihn beſeelte, vorwärts trieb und aufrecht hielt, iſt ſo rein aus jeder ſeiner Handlungen zu erkennen, daß die Erſcheinung der wunderbaren, aber einſeitigen Kraft etwas Schauerliches an ſich hat. Wir Menſchen leben in einer gewiſſen Unklarheit, deren wir bedürftig ſind; Dumpfheit nennt es Goethe bei ſich ſelber; die vergehende Zeit beraubt uns um Gedanken, die kommende führt uns neue zu: wir vermögen jene weder zu halten noch dieſer uns zu erwehren. Wir gehen von einem zum anderen über; bald rechts, bald links getrieben in unſerem Wege, glauben wir viel gethan zu haben, wenn wir wenigſtens zeitweiſe des Steuers uns bedienen durften, wenn wir im Ganzen gewahren, daß es nicht rückwärts geht; dieſer Mann aber durchſchneidet das neblige Meer des Lebens wie ein Schiff, das der Segel und der günſtigen Winde entrathen kann, das die Stürme nicht irren, in ſich ſelbſt die Kraft beſitzend, die es vorwärts treibt, gerade aus und keinen Zoll von der Linie weichend, die es innehalten wollte von Anfang an. Dreiundzwanzig Jahre alt, flieht er Nachts aus dem väterlichen Hauſe, um in ein Kloſter einzutreten. Er läßt einen Brief zurück, aus dem die ruhige Ueberlegung eines Geiſtes redet, der völlig mit ſich ſelber im Reinen

iſt. Er belehrt ſeinen Vater mehr, als daß er ſich entſchuldigt. Er fordert ihn auf, ſeine Mutter zu tröſten und für die Erziehung der Brüder zu ſorgen.

Savonarola's leitende Idee war die Lehre vom Strafgerichte, das unverzüglich über das verderbte Italien hereinbrechen werde, um dann aber um ſo höhere Blüthe des Vaterlandes eintreten zu laſſen. Die Welt ſchien ihm der Kataſtrophe mit großen Schritten entgegenzueilen. Savonarola ſah die heidniſche Wirthſchaft allüberall, den Papſt und die Cardinäle tonangebend an der Spitze. Die Strafe dieſer Gräuel konnte nicht länger auf ſich warten laſſen, das Maß war voll. So dachte er. Und wohin er blickte, beſtätigte das was geſchah dies Gefühl, das in ſeinem Herzen nach Worten ſuchte.

Es iſt wahr, der moraliſche Zuſtand des Landes erſcheint unerträglich für unſer Urtheil. Die Verſchwörung der Pazzi ſteht nicht etwa als ein beſonderer Fall hervorragend da, ſondern nach dieſem Muſter waren alle die Dinge geformt, die vorfielen. Kein bedeutender Mann damals, deſſen Tod nicht zu dem Gerüchte einer Vergiftung Anlaß gab. Man leſe die Geſchichtsſchreiber darauf hin, unwillkürlich wird immer dieſe Urſache als die erſte und natürlichſte vorausgeſetzt, an die man denkt. Unehelichen Kindern, mochte die Mutter ein Mädchen oder eine Frau ſein, klebte kein Makel an, kaum daß ein Unterſchied zwiſchen ihnen und legitimen Abkommen gemacht wurde. Das iſt eine der Beobachtungen, die Commines der Aufzeichnung werth hielt, als er ſich über Italien ausſprach. Betrug erwartete man überall, und nur der Betrüger ward verachtet, der ſich ſelber überliſten ließ. Feigheit war nur dann ein Verbrechen, wenn ſie, mit zu wenig Hinterliſt gepaart, das Ziel verfehlte. Klug wurde der genannt, der auch der treuherzigſten Verſicherung keinen Glauben ſchenkte.

Was wir in unſerem Sinne Scham vor dem Urtheil der öffentlichen Meinung nennen, gab es noch nicht. Ein Beiſpiel

möge zeigen, wie man lebte und dachte. Filippo Lippi, der beste Schüler Masaccio's, war ein Carmelitermönch, der wie viele andere Mönche die Malerei betrieb und selten Geld im Hause hatte. Seines unordentlichen Wandels wegen allgemein bekannt, erhält er nichtsdestoweniger den Auftrag, in einem Nonnenkloster die heilige Margherita an die Wand zu malen. Er bittet um ein Modell, die Nonnen geben dazu eine reizende Novize, Lucretia Buti mit Namen. Eines schönen Tages ist er fort mit ihr. Die Eltern des Mädchens schlagen Lärm; Lucretia wird aufgefunden, erklärt aber, daß sie unter keiner Bedingung Filippo verlassen werde. Nun macht der Papst Eugen selbst dem Künstler den Vorschlag, er wolle ihn seines Mönchsgelübdes entbinden, damit er Lucretia wenigstens heirathen könne. Davon aber will Filippo nichts hören, und dabei blieb es. Und dieser Filippo, der später von den Verwandten einer anderen Frau, welcher er nachstellte, vergiftet wurde, ist ein Meister, der Madonnen mit dem Ausdrucke der zartesten Unschuld gemalt hat. Während er jedoch in seinen Werken die innerste, bessere Natur herauskehrte, nahmen andere Geistliche auch nicht einmal diese Rücksicht. Geweihte Priester, Bischöfe und Cardinäle dichten Verse und bekennen sich öffentlich als ihre Autoren, gegen deren Inhalt Ovid's Amoren Kinderlieder sind. Und im Schooße der Familien pfropfen sich Verbrechen auf Verbrechen, die ebensowenig das Licht des Tages scheuen; die Lehren der Religion sind verspottet und erniedrigt, Astrologie und Wahrsagerei hergebrachte offizielle Einrichtungen ohne deren Zustimmung die Päpste selber nicht zu handeln wagen, — man begreift wohl, wie da das Gefühl sich finden konnte, daß das Ende aller Dinge gekommen sei.

Savonarola aber wurde durch dies Gefühl, das mit ruheloser Macht in ihm arbeitete, nicht zur Verzweiflung an der Möglichkeit des Heils getrieben, sondern er wollte verkünden was er drohend erblickte, um zu retten was zu retten war.

Mit dieſem Vorſatze ging er fort aus dem Hauſe ſeines Vaters und ſuchte die Stelle zu gewinnen, von der aus ſeine Stimme gehört wurde in Italien. Er machte eine lange Lehrzeit durch, mit Entbehrungen und Entmuthigungen angefüllt. Er bereitete ſich durch ſtrenge Studien zu ſeinem Amte vor. Zuerſt predigte er ſo rauhtönend und ungeſchickt, daß er oft dachte, er werde niemals predigen lernen. Endlich ſchlug die Stunde, in der er zu wirken begann. Lorenzo Medici ſelber betrieb ſeine Verſetzung nach Florenz. Der Graf Pico von Mirandula, ein Mann, der von ſeinen Zeitgenoſſen als der Inbegriff männlicher Vollkommenheiten dargeſtellt wird, durch Schönheit, Ritterlichkeit, Adel, Reichthum und weit umfaſſende Gelehrſamkeit hervorragend, hatte Savonarola in Reggio kennen gelernt, wo ein Generalconvent ſeines Ordens abgehalten wurde. Er machte Lorenzo auf ihn aufmerkſam und dieſer, der alles Bedeutende nach Florenz zu ziehen ſuchte, bewirkte ſeine Berufung nach San Marco, das Lieblingskloſter der Medici, das ſie ſelber neu gebaut und mit einer koſtbaren Bibliothek ausgeſtattet hatten.

Hier begann Savonarola jetzt zu predigen. Bald war die Kirche zu klein, und man zog in den Hof des Kloſters; unter einem perſiſchen Roſenbaume ſtehend, umdrängt von Zuhörern die Wort für Wort von ſeinen Lippen ſingen, ſprach er mit erſchütternder Gewißheit von den Dingen, die ſein Herz erfüllten. Er prophezeihte die Zukunft, aber es lag nichts Dunkles, Orakelmäßiges in ſeinem Weſen. Seine Phantaſie war weder umfangreich, noch bot ſie ihm farbige Bilder; er war eher eine nüchterne Natur, deren logiſches Denken ſich bis zur Verzückung ſteigerte. Einige Sätze drängte er der Welt gewaltig auf, alles andere leitete er mit ſchneidender Wiſſenſchaftlichkeit von ihnen ab. Die Politik war ſein eigentliches Feld, und mit ſeinen Ideen ging er ſtets auf ſofortige praktiſche Anwendung los.

Zu Anfang enthielten ſeine Predigten nichts, das Lorenzo hätte bedenklich machen können. Die Reform der Kirche war

eine anerkannte Nothwendigkeit. Die Medici hatten sich bei all ihrer platonischen Philosophie nie dem öffentlichen Christenthum abhold gezeigt, am wenigsten der Geistlichkeit, die zudem ebenso heidnisch wie sie selber dachte. Die Ceremonien der Kirche blieben stets ein Bedürfniß. Lorenzo hat neben den weltlichsten Poesien ein geistliches Drama und dergleichen Gesänge gedichtet. Mit ächt philosophischer Gesinnung begünstigte er Alles, was der Gunst bedürftig war. Daß diese Gegensätze sich so friedlich nebeneinander fanden, daran ist die Eigenthümlichkeit der romanischen Natur schuld, die ohne Heuchelei sich den verschiedensten Strömungen zugleich hingeben kann, deren Vereinigung germanischer Anschauung weniger natürlich erscheint. Heidnische Schriftsteller wurden auf der Kanzel citirt, als wenn sie fromme Kirchenväter gewesen wären. Selbst Savonarola, der in diesem Punkte die strengsten Ansichten hatte, war weit entfernt, die antiken Autoren zu verdammen und zu verbieten, sondern nannte nur einige der ärgsten Schriften, von denen er nicht wollte, daß man sie den Kindern in die Hände gebe.

Lorenzo begünstigte das Kloster, zu dessen Prior Savonarola bald gewählt wurde, so auffallend, daß Dankbarkeit und Hingebung natürlich gewesen wären. Allein Savonarola dachte nicht daran, die Dinge so zu fassen. Nicht Lorenzo, sondern die Vorsehung habe ihn nach Florenz geführt, ob er sich ihrem blinden Werkzeuge jetzt unterwürfig zeigen solle? Es fiel ihm nicht ein, als neu gewählter Prior, im Palaste Medici den herkömmlichen Besuch zu machen. Gott habe ihm dies Amt gegeben, und keinem sterblichen Menschen brauche er dafür Dank zu sagen. Lorenzo ließ das hingehen, besuchte nach wie vor das Kloster und beschenkte es. Savonarola verwandte diese Spenden alsbald in auffallender Art zu wohlthätigen Zwecken. Er wollte die alte Ordensregel, welche jeden Besitz verbot, in voller Strenge wieder einführen. In seinen Predigten spielte er auf diese Geschenke an. Wenn einem wachsamen Hunde ein

Stück Fleisch zugeworfen werde, so beiße er wohl hinein und verstumme auf kurze Zeit, alsbald aber lasse er es dennoch wieder fallen und belle nur um so kräftiger gegen die Räuber und die Unterdrücker der Freiheit.

Lorenzo stand zu hoch, um gereizt zu werden. Es wäre gegen alles mediceische Herkommen gewesen, offen einzugreifen. Er veranlaßte einige der vornehmsten Männer in Florenz, dem Prior von San Marco ganz wie aus eigenem Antriebe ein anderes Auftreten anzuempfehlen. Warum er ohne Grund das Volk beunruhige? Er thue nichts, war Savonarola's Antwort, als im Namen Gottes Laster und Ungerechtigkeit anzugreifen. So sei es in den ersten Zeiten der Kirche Sitte gewesen. Er wisse wohl, woher die Herren kämen, und wer sie gesandt hätte. „Aber sagt dem Herren Lorenzo dei Medici," schloß er, „er möge in sich gehen, denn Gott werde ihn seiner Sünden wegen in's Gericht nehmen. Sagt ihm ferner, ich sei hier fremd und er ein Bürger der Stadt, ich aber würde bleiben und er davon gehen."

Lorenzo nahm die Dinge wie ein Weltmann. Er ließ sich weder beleidigen, noch zu auffallenden Schritten hinreißen. Er versuchte es auf anderem Wege. Savonarola sollte mit seinen Prophezeiungen ad absurdum geführt werden. Unter den der Familie Medici anhänglichen Persönlichkeiten befand sich ein gelehrter Augustinermönch, Mariano, Platoniker und ausgezeichneter Kanzelredner. Dieser wurde in's Feuer geschickt. Er kündigte eine Predigt an über den Text: „Es gebührt euch nicht, zu wissen Zeit und Stunde, welche der Vater seiner Macht vorbehalten hat." Was an Männern von geistiger Bedeutung in der Stadt war, fand sich bei ihm ein und billigte, nachdem er geendet, den vortrefflichen Vortrag.

Savonarola nahm den Kampf an. Er predigte über dasselbe Thema. Aber während Mariano den Accent darauf gelegt, daß uns nicht zu *wissen* gebühre Zeit und Stunde, faßte Savonarola

die Worte anders: zu wiſſen gebühre uns, aber die Zeit und Stunde zu wiſſen, gebühre uns nicht. Er begeiſterte zu Thränen, die ihn hörten. Lorenzo's eigene Partei zog er zu ſich hinüber, den Grafen von Mirandula, Marſilio Ficino, der vor Plato's Büſte eine Lampe brennen hatte wie vor einem Heiligen, Polizian, den eingefleiſchten claſſiſchen Gelehrten, alle fühlten ſich mit fortgeriſſen. Wie vom Himmel ſtürzten die Ströme ſeiner Beredſamkeit. Es war kein Widerſtand, wenn er ſprach. Seine Worte wurden zu Befehlen. Sie wucherten unvertilgbar fort in den Gemüthern. Es ſchien als ſei es möglich, die Natur der Menſchen umzuwandeln. Frauen erhoben ſich plötzlich, legten ihre prachtvollen Gewänder ab und erſchienen wieder in beſcheidener Kleidung; Feinde verſöhnten ſich; unrechtmäßiger Gewinn wurde freiwillig zurückgegeben. In jenen Zeiten ereignete es ſich, daß ein junges glückliches Ehepaar ſich trennt und beide Theile in's Kloſter gehen. Vivoli, der Savonarola's Predigten in der Kirche nachſchrieb und ſie drucken ließ, erzählt, wie er oft vor Weinen nicht habe weiter ſchreiben können. Und endlich ſollte Lorenzo ſelbſt ſich der Macht dieſes Geiſtes beugen oder wenigſtens ſeines Troſtes bedürftig ſein.

Es war während der Faſten des Jahres 1492, daß dieſer Sturm geiſtiger Aufregung Florenz erfaßte. Mit dem Oſterfeſte hatten die Predigten ihr Ende gefunden. Plötzlich erkrankte Lorenzo. Er war erſt vierundvierzig Jahre alt. Auch hier ward von Gift gemunkelt. Die Krankheit war kurz. Er lag in Carreggi, ſeinem Landhauſe unweit der Stadt, er fühlte das Herannahen des Todes, nahm von ſeinen Freunden Abſchied und communicirte voll demüthiger Ergebung in die Verheißungen der Kirche.

Da zuletzt verlangte er nach Savonarola. Wir wiſſen nicht, was zwiſchen beiden vorging. Polizian, in deſſen Briefen ſich eine genaue Darſtellung der letzten Momente findet, erzählt, daß ſie vollkommen von einander geſchieden ſeien und daß Savonarola

Lorenzo gesegnet habe. Andere aber behaupten, er hätte diesen Segen verweigert. Nachdem Lorenzo zweien seiner Forderungen zugestimmt: an die Barmherzigkeit Gottes zu glauben und alles ungerecht genommene Gut zurückzuerstatten, habe Savonarola zuletzt verlangt, er solle der Stadt ihre Freiheit wiedergeben. Da wandte er schweigend sein Gesicht von ihm ab der Wand zu, und Savonarola verließ ihn.

2.

Michelangelo befand sich unter den Dienern und Hausgenossen vielleicht, von denen erzählt wird, daß sie weinend um Lorenzo's Lager standen in den letzten Augenblicken. So vernichtet war er von dem Verluste, daß es langer Zeit bedurfte, ehe er sich zur Arbeit sammeln konnte. Er verließ den Palast und richtete sich im Hause seines Vaters eine Werkstätte ein. Piero, Lorenzo's ältester Sohn, übernahm die Regierung. In ganz Italien aber wurde die Nachricht von dem Tode des großen Medici wie die Kunde eines Unglücks aufgenommen, das jeden Einzelnen beträfe, und das Vorgefühl böser Zeiten wuchs an, mit dem man in die Zukunft schaute.

Lorenzo soll von sich gesagt haben, er habe drei Söhne, der erste sei gut, der zweite gescheut, der dritte ein Narr. Der Gute war Giuliano, dreizehnjährig als sein Vater starb, der Gescheute Giovanni, siebzehn Jahre alt, aber schon Cardinal durch die Gunst des Papstes, dessen Sohn mit einer Tochter Lorenzo's verheirathet war, der Narr war Piero. Ueber ihn sprach Lorenzo mit Besorgniß, wenn er gegen vertraute Freunde seine Meinung äußerte. Sein Auge blickte zu scharf, um die Eigenschaften des Sohnes nicht zu übersehen, dessen geringste Gabe die der Verstellung war.

Piero war jung, hochmüthig und ritterlich, kein Medici seinem Geiste nach, sondern ein Orsini, wie Clarice, seine Mutter, und Alfonsina, seine Gemahlin. Es wäre dem Stolze

dieſer Frauen und ihrer herrſchſüchtigen Natur unmöglich geweſen, Piero dei Medici für etwas anderes als den legitimen Fürſten von Florenz anzuſehen, und er widerſtrebte dem Einfluſſe nicht, den ſie beide auf ihn ausübten. Die Theorie der indirecten Thaten und des ſich Drängenlaſſens war ſeinem ungeübten Geiſte nicht geläufig. Voll kühner Wünſche, aufgewachſen im Ueberfluſſe wie ein Fürſtenkind, dachte er nicht einmal daran, die Gedanken zu verheimlichen, die er hegte. Seine Hochzeit war in Neapel vom Könige gefeiert worden, als gelte es den reichſten Königsſohn zu ehren. Auf der Hochzeit des jungen Sforza in Mailand, wohin ſein Vater ihn geſandt, war er nicht anders aufgetreten; jetzt, da er die Macht in Händen und die drängenden Umſtände und die gewaltigen Orſini hinter ſich hatte, blieb nichts übrig, als ſich zum Herzoge von Florenz aufzuwerfen.

Gelegenheit dazu zeigte ſich alsbald. Mit Lorenzo's Verſcheiden verſchwand die Gewalt, welche bis dahin Neapel und Mailand beruhigend auseinander gehalten und, nach allen Seiten hin in feinſter Weiſe diplomatiſch wirkend, den Bruch des Friedens in Italien hinausgeſchoben hatte. Wir finden das Gleichniß gebraucht, Florenz mit Lorenzo habe wie ein Felſendamm zwiſchen zwei ſtürmiſchen Meeren geſtanden.

Italien war zu jener Zeit ein freies Land und von fremder Politik unabhängig. Venedig mit ſeinem feſtgeſchloſſenen Adel an der Spitze, Neapel unter den Aragoneſen, einer Nebenlinie der in Spanien herrſchenden Familie, Mailand und Genua unter den Sforza, alles dreies tüchtige Gewalten zu Waſſer und zu Lande, hielten einander die Wage. Lorenzo beherrſchte Mittelitalien; die kleinen Herren der Romagna ſtanden ſämmtlich in ſeinem Solde und der Papſt mit ihm im beſten verwandtſchaftlichen Einvernehmen. Aber in Mailand ſteckte das Unheil. Ludovico Sforza, der Vormund ſeines Neffen Gian Galeazzo, hatte die Gewalt völlig an ſich geriſſen. Sein Mündel ließ er geiſtig

und körperlich verkommen, er ruinirte den jungen Fürsten langsam zu Tode. Aber dessen Gemahlin, eine neapolitanische Prinzessin, durchschaute den Verrath und drang in ihren Vater, die unerträgliche Lage mit Gewalt zu ändern. Sforza allein hätte Neapel nicht widerstehen können. Auf Venedigs Freundschaft war kein Verlaß für ihn, Lorenzo vermittelte so lange er lebte, jetzt, nach seinem Tode, war Neapel nicht mehr zurückzuhalten. Das erste was geschah, war die Verbindung Piero's mit dieser Macht und zugleich der Hülferuf Ludovico Sforza's nach Frankreich, wo ein junger, ruhmbegieriger König den Thron bestiegen hatte. Der Tod Innocenz des Achten und die Wahl Alexander Borgia's zum Papste vollendeten die Verwirrung, die hereinbrach.

Lange diplomatische Feldzüge gingen voraus, ehe es wirklich zum Kriege kam. Es handelte sich nicht um die Interessen der Nationen, daran kein Gedanke, aber doch auch nicht um die Launen der Fürsten allein. Der hohe Adel Italiens war leidenschaftlich bei diesen Kämpfen betheiligt. Am französischen Hofe wurden die Schlachten der sich begegnenden Intriguen ausgefochten. Frankreich war von den Aragonesen um Neapel beraubt worden. Die vertriebenen französisch gesinnten neapolitanischen Barone, deren Besitzungen die Aragonesen ihren eigenen Anhängern gegeben hatten, ergriffen mit Feuer den Gedanken, siegreich in ihr Vaterland zurückzukehren; die den Borgia's feindlichen Cardinäle, voran der Cardinal von San Piero in Vincula, ein Neffe des alten Sixtus, und der Cardinal Ascanio Sforza, Lodovico's Bruder, drängten zum Kriege gegen Alexander den Sechsten; die florentinischen Großen, die den Gewaltstreich Piero's voraussahen, hofften auf Befreiung durch die Franzosen und redeten zu in Lyon, wo das Hoflager sich befand und eine ganze Colonie florentinischer Häuser sich mit der Zeit gebildet hatte. Sforza lockte mit dem Ruhme und den gerechten Ansprüchen auf das alte legitime Besitzthum.

Die Aragonesen dagegen boten einen Vergleich an, Spanien,

das seine Verwandten nicht im Stiche lassen wollte, stand ihnen zur Seite; der Papst und Piero dei Medici hielten zu Neapel, und der französische Adel war dem Zuge nach Italien nicht günstig. Venedig stand neutral, allein es konnte gewinnen beim Kriege und redete nicht ab, und diese Meinung, daß etwas zu gewinnen sei, bemächtigte sich allmälig aller Parteien, selbst derer, welche anfangs den Frieden zu erhalten wünschten.

Spanien gewann zuerst und unmittelbar: Frankreich trat dem Könige Ferdinand eine streitige Provinz ab unter der Bedingung, daß er seinen neapolitanischen Vetter ohne Unterstützung ließe. Sforza als Herr von Genua wollte Lucca und Pisa wieder haben nebst dem Uebrigen, was dazu gehörte: die Visconti hatten es ehedem besessen, und er nahm es von neuem in Anspruch. Was Piero dei Medici hoffte, ist gesagt. Pisa hoffte frei zu werden. Der Papst hoffte durch seine Allianz mit Neapel den ersten Schritt zur Erreichung der großen Pläne zu thun, die er für sich und seine Söhne hegte; er dachte einmal ganz Italien unter sie zu vertheilen. Die Franzosen hofften Neapel zu erobern und dann weiter in einem gewaltigen Kreuzzuge die Türken anzugreifen. Als für einen Kreuzzug machte der König im eigenen Lande die Anleihen, deren er für den Feldzug bedurfte. Die Venetianer hofften von den Küstenstädten des adriatischen Meeres soviel als möglich in ihre Gewalt zu bringen. Im Herbste 1494 stellte sich Karl von Frankreich an die Spitze seiner Ritter und Miethstruppen, mit denen er die Alpen überschritt, während die Flotte mit der Artillerie, der furchtbarsten Waffe der Franzosen, nach Genua unter Segel ging.

3.

Während der zwei Jahre, in denen diese Dinge sich gestalteten, trieb Michelangelo, der noch nicht zwanzig Jahre alt, seine Kunst auf eigene Hand weiter. Er kaufte ein Stück Marmor und arbeitete daraus einen Herkules von vier Fuß Höhe.

Dieſe Statue ſtand lange im Palaſte Strozzi, wurde dann nach Frankreich verkauft und iſt heute vielleicht in England.

Es wird ferner ein Crucifix genannt, das er beinahe lebensgroß für die Kirche des Kloſters San Spirito ausführte, eine Arbeit, die ihm von großem Nutzen war, denn der Prior des Kloſters, deſſen Zuneigung er gewann, verſchaffte ihm Leichname zu anatomiſchen Studien. Es wird heute ein Crucifix in San Spirito gezeigt und für Michelangelo's Werk ausgegeben, aber mit Unrecht.

Sein Fortziehen aus dem Palaſte der Medici hatte darum ſein Verhältniß zu der Familie nicht aufgelöſt. Eine Art abhängiger Stellung dauerte fort, Piero zählte ihn zu den Seinigen und zog ihn zu Rathe, wenn Kunſtſachen angekauft wurden. Ein Verkehr jedoch wie mit Lorenzo war nicht möglich. Schon die Jugend Piero's verhinderte das. Zwar hatte dieſer eine gründliche wiſſenſchaftliche Bildung erhalten, Latein und Griechiſch waren ihm geläufig, mit natürlicher Beredſamkeit ausgeſtattet, liebenswürdig, gutmüthig und herablaſſend wußte er, wenn er wollte, die Menſchen für ſich einzunehmen, am liebſten aber trieb er ritterliche Uebungen und überließ es Anderen, ſich mit dem Detail der Regierung und der Politik ſtatt ſeiner abzugeben. Er war ein ſchöner Mann, ſein Wuchs überſchritt das gewöhnliche Maß, er wollte der erſte Reiter, der beſte Ballſchläger, der Sieger in den Turnieren ſein. Er rühmte ſich, einen Künſtler wie Michelangelo zu beſitzen, nicht weniger aber that er ſich zu gleicher Zeit auf einen Spanier zu Gute, der in ſeinem Marſtall diente und als Läufer ein Pferd in geſtrecktem Carrière überholte.

In der Nacht des 22. Januar 1494 ſchneite es ſo heftig in Florenz, daß der Schnee zwei bis drei Ellen hoch in den Straßen lag. Piero ließ Michelangelo holen und eine Statue von Schnee im Hofe des Palaſtes von ihm errichten. Man hat dieſen Auftrag für eine Verſpottung des Genies anſehen

wollen; Michelangelo jedoch, darf nicht vergeſſen werden, war damals ein junger Anfänger, der noch nichts geleiſtet hatte. So wenig die erſten Künſtler der Stadt Bedenken trugen, an den vorübergehenden Einrichtungen für öffentliche Feſtlichkeiten mitzuarbeiten, und Malereien und Sculpturen herzuſtellen, die nicht viel länger am Leben blieben als jene Schneeſtatue Michelangelo's, ſo wenig konnte dieſer daran denken, den Auftrag des erſten Mannes in Florenz als eine Kränkung ſeiner Ehre aufzufaſſen. Später hat Bandinelli durch eine liegende Schneeſtatue, die er als junger Menſch in Florenz aufführte, das erſte Zeichen ſeines Talents für Bildhauerei gegeben. Michelangelo's Arbeit in Schnee war es, welche Piero's Aufmerkſamkeit in erhöhtem Maße auf ihn hinlenkte. Er ſollte wieder im Palaſte wohnen, wo ihm ſein altes Zimmer zurückgegeben wurde und wo er nun wieder, wie einſt zu Lorenzo's Zeiten, an der Tafel der Medici ſpeiſte. Der alte Lodovico Buonarroti, der ſeinen Sohn mit Stolz in der Geſellſchaft großer Herren ſah, ließ es an vornehmen Kleidern für Michelangelo jetzt nicht fehlen. Wer weiß, ob dieſer nicht ſelbſt Theil genommen damals an dem Feſte, zu deſſen Verherrlichung vielleicht ſeine Schneeſtatue dienen ſollte. Denn Piero liebte ein rauſchendes Leben, wie ſein Vater gethan; die gedrückte Stimmung, die ſich langſam über die Stadt hinlagerte, konnte doch nur erſt ſtoßweiſe Macht gewinnen in den Gemüthern, und das alte Leben ging äußerlich die gewohnten Wege weiter. Nirgends aber war man zuverſichtlicher als im Palaſte der Medici. Dort wurden mit kindlicher Ruhe die Ereigniſſe erwartet, und ſelbſt dann zweifelte man noch nicht am Gehorſame des guten Glückes, als die Stadt durch eine Nachricht erſchüttert wurde, die dem Gefühl vom Hereinbrechen eines ungeheuren Wechſels der Dinge völlig die Oberhand verlieh: es gelangte die Kunde nach Florenz von der erſten Niederlage der Neapolitaner.

Neapel hatte die größten Anſtrengungen gemacht, das Aus-

brechen des Krieges zu verhindern. Nachdem es jedoch die Vergeblichkeit seiner Schritte erkannt, wollte es den Vortheil haben, angreifender Theil zu sein. Der Herzog von Calabrien, Sohn des regierenden Königs, rückte mit der Armee durch die päpstlichen Staaten in die Romagna vor, Don Federigo, der Bruder des Königs, segelte mit der Flotte auf Genua los. Neapel stand im Rufe einer streitbaren, für den Krieg vortrefflich geschulten Macht. Federigo hoffte Genua zu nehmen und den französischen Schiffen die Spitze zu bieten. In Livorno, dem befestigten Hafen der Florentiner, war er angelaufen, von Piero festlich empfangen und mit Lebensmitteln versehen worden. Die Erwartung Toscana's folgte dem Laufe seiner Galeeren.

Bei Rapallo unweit Genua landete er dreitausend Mann. Gegen diese zieht die Besatzung der Stadt nebst tausend Schweizern, und die Neapolitaner werden auf's Haupt geschlagen. Federigo wagt keinen zweiten Angriff, sondern eilt mit der Flotte nach Livorno zurück. Ganz Italien durchzittert nach diesem ersten Verluste das Gefühl, daß Widerstand vergeblich sei.

Dieser panische Schrecken war möglich in einem Lande, in dem der Frieden Generationen hindurch nicht gestört worden war. Noth und Gefahr sind die Regulatoren der höheren Sittlichkeit. Der Mensch muß sich einmal im Leben auf seine eigensten Kräfte angewiesen fühlen, ein Volk von Zeit zu Zeit den Besitz der Freiheit neu verdienen, und der Werth des einfachen, edlen Muthes, auf dem der allgemeine Zustand der Dinge beruht, muß, wenn sich nicht Alles verwirren und auflösen soll, öffentlich zu Tage treten. Vielleicht war nichts so sehr an den traurigen Verhältnissen Schuld, gegen welche Savonarola sich auflehnte, als der jeder kriegerischen Zucht entwöhnte Geist des italienischen Volkes.

Freilich lesen wir innerhalb des fünfzehnten Jahrhunderts von Kriegen in Italien. Sie wurden von gemietheten Soldaten

geführt. Und wie ſchlug man ſich in den Schlachten? Hundert Mann von dreitauſend waren bei Rapallo auf dem Platze geblieben, das brachte das Land zum Zittern. Dieſe Zahl erſchien enorm, ſagt Guicciardini. Heute würde es kaum der Rede werth erſcheinen. Aber man leſe was Guicciardini oder Machiavell von der italieniſchen Kriegführung des fünfzehnten Jahrhunderts erzählen, wie lange Feldzüge gemacht werden, ohne daß ſich ein ernſtlicher Zuſammenſtoß ereignet, und wie man furchtbare Schlachten ſchlägt, in denen kein Tropfen Blut vergoſſen wird. Wir hören von den alten Mexicanern, daß ſie mit hölzernen Waffen in die Schlacht gingen, um ihre Feinde ja nicht zu tödten, weil ihnen hinterher die eingebrachten Gefangenen gut bezahlt wurden. Aehnliche Erwägungen waren damals in Italien maßgebend.

Nationale Truppen kamen nur in den ſeltenſten Fällen in's Gefecht. Die Regel war, daß ein Fürſt oder eine Stadt ihren Bedarf auf dem Wege der Miethe zuſammenſchaffte. Man befaßte ſich nicht ſelber unmittelbar damit, ſondern überließ das Geſchäft, die Bewaffnung und Auszahlung des Soldes miteinbegriffen, einem oder mehreren Unternehmern, mit welchen ein Contract abgeſchloſſen wurde. Dies war das Handwerk des hohen und niederen italieniſchen Adels. Sie machten Geſchäfte in Soldaten. Die größeren Herren verhandelten mit den kleineren, dieſe mit noch geringeren, und ſo bis zum einzelnen Manne herunter. Venedig, Florenz, Neapel, Mailand und der Papſt hatten ihre Armeelieferanten, welche beſtimmte Kriege übernahmen und in der accordirten Zeit die Beſiegung der Feinde auszuführen verſprachen. Dieſe Armeen durften meiſtens weder die Städte betreten, für die ſie kämpften, noch ſogar diejenigen berühren, welche ſie erobert hatten. Sie waren gemeine und verachtete Werkzeuge, und die Soldaten der Mehrzahl nach Geſindel, das ſich aus allen Ländern zuſammenzog.

Unter dieſen Umſtänden konnte nicht gut von Begeiſterung

für eine gute Sache die Rede sein, nicht einmal von Feindschaft gegen die, denen man gegenüberstand. Man schlug sich mit der äußersten Bequemlichkeit. Meistens war es schwerbewaffnete Reiterei, die zu Felde zog. Diese konnte der Pferde wegen nur dann ausrücken, wenn Futter im Lande vorhanden war. Winters also kein Krieg. Wenn es aber dann im Frühling so weit kam, daß man sich nah genug stand und ein passendes Schlachtfeld vorhanden war, zu welchem Zwecke sich dann tödten? Dies hätte Niemanden Nutzen gebracht, während sich die Entrepreneure der Feldzüge gegenseitig nur das Geschäft verdarben. Um sich deshalb keinen Schaden zu thun, dennoch aber tapfer drauf loszuschlagen, wozu man sich ja eidlich verpflichtet hatte, gestaltete man die Schlachten zu großen Tournieren um machte soviel als möglich Gefangene, nahm ihnen Roß und Rüstung ab und ließ sie wieder laufen. Fanden sie zu Hause neue Equipierung, so war wenig verloren. Armeen, die völlig geschlagen und vernichtet waren, konnten auf diese Weise ein solch hartes Schicksal erdulden ohne einen Todten zu haben, und nach kurzer Zeit vollzählig und unversehrt wieder auf dem Kampfplatz erscheinen, als sei nichts vorgefallen. Aber es gab ein noch einfacheres Mittel, dem Feinde Niederlagen zu bereiten. Man kaufte ihm seine ganze Armee vor der Nase weg und vereinte sie entweder mit der eigenen oder bewegte sie wenigstens zum Abzuge. Kam es zum Kampfe, so war von Taktik keine Rede, noch weniger von Artillerie; man drang von beiden Seiten auf einander ein und suchte das Feld zu behaupten. Und diese Methode Krieg zu führen war so hergebracht in Italien und erschien zugleich so einfach und logisch, daß eine andere kaum möglich war. Schon zu den Zeiten Dante's schlug man sich so. „Herren, redet vor der Schlacht von Campaldino der Feldherr die Florentiner an, in unsern Schlachten pflegt ein guter Angriff den Sieg zu entscheiden; der Kampf ist kurz; wenige verlieren das Leben; es ist nicht gebräuchlich, sich todt-

zuſchlagen. Heute wollen wir es anders anfangen!“ Aber die alte Sitte blieb. Welcher Schrecken, als man jetzt bei Rapallo einer Nation begegnete, die wirklich todtſchlug, was ihr nicht weichen wollte. Die Franzoſen föchten wie die lebendigen Teufel, hieß es. Ebenſo neu und erſchreckend erſchien die Art der Schweizer, die als franzöſiſche Miethstruppen in geſchloſſenen Bataillonen ſtanden wie bewegliche Mauern. Das furchtbarſte aber war die franzöſiſche Artillerie. Zum erſten Male ſah man in Italien Kanonen anders als zum Feſtungskriege oder zum bloßen Staate angewandt. Statt der Steinkugeln, die früher aus ungeheuren eiſernen Röhren geſchleudert wurden, flogen jetzt eiſerne Bälle aus broncenen Geſchützen, welche nicht auf von Ochſen gezogenen Fuhrwerken mühſelig nachgeſchleppt wurden, ſondern mit Pferden beſpannt und von einer wohleingeübten Mannſchaft bedient, dem Heere gleichen Schrittes folgten. Mit verderblicher Genauigkeit ſchoſſen ſie, ein Schuß folgte dem andern faſt ohne Zwiſchenraum, und was ſonſt an langen Tagen geſchah, war für ſie in wenig Stunden zu erreichen.

Kaum war in Florenz die Niederlage bei Rapallo ruchbar geworden, als die Nachricht eintraf, daß Karl in der Lombardei ſtehe, daß ein Theil des franzöſiſchen Heeres gegen die Romagna vorgegangen ſei, und ſich der Herzog von Calabrien zurückziehe. Piero hatte keine Armee in Toscana. Die Franzoſen rückten darauf los. Karl hätte durch die Romagna gehen können, doch er erklärte, jede Abweichung vom geraden Wege nach Rom und Neapel widerſpreche ſeiner königlichen Würde. Eine unheilerwartende Stimmung ergriff die Gemüther. Für Michelangelo aber trat zu den allgemeinen Urſachen der Beſorgniß ein ſeltſames perſönliches Erlebniß hinzu, deſſen Einfluß ihn völlig überwältigte.

Piero hatte einen gewiſſen Cardiere bei ſich, einen ausgezeichneten Lautenſchläger und Improviſator. Piero ſelbſt galt

für einen Meiſter in dieſer Kunſt und pflegte ſich jeden Abend nach beendigter Tafel darin zu üben. Dieſer Cardiere kommt eines Morgens im Hofe des Palaſtes auf Michelangelo zu, bleich und verſtört, zieht ihn bei Seite und eröffnet ihm, Lorenzo ſei ihm in vergangener Nacht erſchienen, in ſchwarzen zerriſſenen Kleidern, daß das nackte Fleiſch durchgeſehen hätte, und habe ihm befohlen, ſeinem Sohne Piero zu ſagen, er werde in kurzer Zeit aus ſeinem Hauſe vertrieben werden, um niemals wieder zurückzukehren! Was Michelangelo meine, daß er thun ſolle?

Dieſer gab ihm den Rath, dem Befehle zu gehorchen. Einige Tage darauf kommt Cardiere zu ihm, außer ſich vor Erregung. Er habe nicht gewagt, den Herrn anzuſprechen, nun aber ſei ihm Lorenzo zum zweiten Male erſchienen, habe das Geſagte wiederholt und ihm zu deſſen Bekräftigung und zur Strafe des Ungehorſams einen Schlag in's Geſicht gegeben.

Jetzt redet ihm Michelangelo ſo dringend in's Gewiſſen, daß Cardiere auf der Stelle Alles zu ſagen beſchließt. Piero war gar nicht in der Stadt, ſondern in Careggi. Cardiere macht ſich dahin auf. Nachdem er eine Strecke gelaufen, kommt Medici mit ſeinem Gefolge entgegengeritten. Der unglückliche Dichter und Lautenſchläger fällt ihm in die Zügel und bittet um Gotteswillen Halt zu machen und ihn anzuhören. Hierauf trägt er ſeine Sache vor. Piero lacht ihn aus und die übrige Geſellſchaft desgleichen. Sein Kanzler Bibbiena, deſſen Regierung ihn beſonders verhaßt gemacht hatte (der ſpätere Cardinal, den Raphael gemalt hat, und deſſen Nichte Maria er heirathen ſollte), ruft Cardiere die höhniſchen Worte zu: „Narr, glaubſt du, Lorenzo gebe dir ſoviel Ehre vor ſeinem eigenen Sohne voraus und werde nicht ihm ſelber erſcheinen, ſtatt dir, um ſo wichtige Dinge mitzutheilen, wenn ſie wahr wären?“ Damit laſſen ſie ihn ſtehen und reiten weiter, Cardiere kommt dann auch wieder im Palaſte an, und indem er ſich bei Michelangelo

über ſein Schickſal beklagt, erzählt er ihm noch einmal ſeine Viſion in der lebendigſten Beſchreibung.

Michelangelo erregte die Verblendung der Medici eben ſo ſehr als der Inhalt der Erſcheinung. Der Untergang der Familie erſchien ihm unvermeidlich, eine plötzliche Furcht befiel ihn. Der Glaube an übernatürliche Winke der Vorſehung, der den Florentinern von Natur im Blute lag, ſteigerte ſich im höchſten Maße durch die letzten Ereigniſſe. Was man jetzt erlebte, war die Erfüllung der Dinge, die Savonarola gepredigt hatte. Und dies erſt der Anfang! Schrecklicheres hatte er vorausgeſagt, deſſen Eintreffen erwartet wurde. Und der Himmel deutete nicht allein durch ſeinen Mund die verhängnißvolle Zukunft an. Zeichen unzweifelhaften Inhalts kamen dazu, heilige Bilder und Statuen ſchwitzten Blut aus, in Apulien erblickte man Nachts drei Sonnen zugleich am Himmel, in Arezzo ſah man Tag für Tag Bewaffnete auf ungeheuren Roſſen in der Luft ſich bekämpfen und unter furchtbarem Getöſe dahinziehen. Das Volk glaubte an dieſe Erſcheinungen mit derſelben Zuverſicht, wie es tauſend Jahre früher gethan. Wie wir bei Sueton die Blitzſchläge finden, die Cäſar's Tod voraus verkündeten, ſo leſen wir in den florentiniſchen Autoren, wie dicht vor Lorenzo Medici's Tode aus heiterem Himmel ein betäubender Schlag herabfuhr und die Spitze von Santa Maria del Fiore zerſchmetterte, wie die Löwen, welche öffentlich von der Stadt gehalten wurden, ſich anfielen unter einander und zerfleiſchten, wie ein hellleuchtender Stern über Careggi ſtand, deſſen Licht ſchwächer und ſchwächer ward, bis es im Momente verlöſchte, in dem Lorenzo's Seele entfloh.

Rechnet man dazu den Tod Polizians, der um dieſe Zeit in halbem Wahnſinn endete, während Marſilio Ficino Savonarola's Lehre ergeben war, ſehen wir alle Welt unter dem Einfluſſe der übernatürlichen Furcht, welche die Gemüther bedrängte, und nur Piero mit wenigen Anhängern im Gegenſatz zur all-

gemeinen Stimmung, ſo begreift ſich, wie ein junger Menſch, der unabhängig genug iſt, um als freier Florentiner keinen Herrn über ſich anzuerkennen, ſich von der Familie abwendet die ihrem Geſchick verfallen ſchien, und, um nicht in den großen Untergang mit hineingeriſſen zu werden oder für eine Sache kämpfen zu müſſen, die er nicht als die gerechte anerkennt, endlich durch dies Zeichen beſonderer Art zum Entſchluß getrieben wird, in der Flucht ſein Heil zu ſuchen. Zwei Tage ſchwankt er, ob er bleiben ſolle, am dritten verläßt er mit zwei Freunden die Stadt und flüchtet nach Venedig.

4.

Wären ſie auf guten Pferden gerade durchgeritten, ſo hätte die Reiſe eine Woche etwa in Anſpruch genommen. Allein die Franzoſen ſtanden in der Romagna. Es mag alſo längere Zeit darauf hingegangen ſein. Deſto kürzer mußten ſie ſich in Venedig ſelbſt faſſen, nachdem ſie es endlich erreicht. Michelangelo war der einzige, der Geld hatte, ſehr bald ging ſeine Baarſchaft auf die Neige, und die Geſellſchaft faßte den Entſchluß, nach Florenz zurückzukehren.

So gelangten ſie wieder bis Bologna, wo die Bentivogli die herrſchende Familie waren. Dieſe hatten ſich erſt ſeit kurzer Zeit zu entſcheidender Uebermacht emporgeſchwungen und wußten ſich oben zu halten. Die ihnen feindlich geſinnten Häuſer wurden durch Verbannungen oder auch Morde unſchädlich gemacht, die Bürger durch ſtrenge Geſetze und Abgaben im Zaume gehalten. Unter dieſen Geſetzen befand ſich eines, das in ſeltſamer Manier zur Ausführung kam: jeder Fremde mußte ſich bei ſeinem Eintritte am Thore melden und erhielt als Legitimation ein Siegel von rothem Wachs auf den Daumen geklebt; wer es unterließ, verfiel in eine bedeutende Geldſtrafe. Michelangelo und ſeine Freunde kamen wohlgemuth, aber ohne Siegel auf den Daumen, in die Stadt, wurden gefaßt, vor Gericht

geführt, zu fünfzig Lire Strafe verurtheilt, und, da sie soviel nicht aufzubringen vermochten, einstweilen festgehalten.

Zufällig kamen sie in dieser bedrängten Lage einem der ersten Männer in Bologna zu Gesichte, einem Messer Gianfrancesco Aldovrandi, Mitgliede des großen Rathes und Haupte einer angesehenen Familie. Dieser ließ sich den Fall vortragen, machte Michelangelo frei und lud ihn, als er gehört, daß er ein Bildhauer sei, zu sich in sein Haus ein. Michelangelo jedoch lehnte die Ehre ab. Er stehe nicht allein und könne seine Freunde nicht verlassen, welche auf ihn angewiesen seien; mit ihnen zusammen, zu dreien aber, wollten sie dem Herrn nicht beschwerlich fallen. „Oh," rief Aldovrandi, „wenn die Dinge so stehen, da möcht' ich bitten, mich doch gleichfalls mitzunehmen und auf deine Kosten in der Welt herum spazieren zu führen." Dieser Scherz ließ Michelangelo zu praktischeren Ansichten kommen. Er gab seinen Reisegenossen den Rest seines Geldes, nahm Abschied von ihnen und folgte seinem neuen Beschützer. Und dies war das Vernünftigste, was er hatte thun können, denn kaum waren einige Tage vergangen, so kamen die Medici, Piero und seine Brüder und was von Anhängern ihnen sonst gefolgt war, auf der Flucht in Bologna an, denn in Florenz war die Prophezeiung Lorenzo's in Erfüllung gegangen.

Um dieselbe Zeit, wo Michelangelo sich nach Venedig fortgemacht, hatten die Franzosen Toscana betreten. Der König, welcher wohl wußte, wie französisch gesinnt die Bürgerschaft war, wollte das Aeußerste versuchen, ehe er als Feind aufträte. Er hatte noch einmal Durchzug verlangt, Piero ihn wiederum verweigert. Dies war eine Herausforderung. Ein Theil der Armee kam von Genua her das Meeresufer entlang, die Hauptmacht mit dem Könige marschirte von Pavia südlich auf die Apenninen los und überschritt sie da, wo auf dem schmalen Küstenlande genuesisches und florentinisches Gebiet aneinanderstießen.

Hier lagen eine Anzahl befestigter Plätze, die Lorenzo noch

erworben hatte, und die jetzt, von Piero's Leuten besetzt, wenn sie Widerstand leisteten, ganz Toscana verschlossen halten konnten. Die Gegend war sumpfig, kalt und ungesund. Lebensmittel mußten von weitweg auf Schiffen herbeigeführt werden. Die Truppen des Königs bestanden größtentheils aus gemiethetem, zu Meuterei geneigtem Volke, unter dem es bereits zu gewaltsamen Unruhen gekommen war; ein Aufenthalt an dieser Stelle wäre den Franzosen verderblicher als eine verlorene Schlacht gewesen.

Piero's Lage war also nicht allzu verzweifelt. Er hatte die Orsini mit einigen Leuten im Lande, um den bedrohten Festungen Entsatz zuzuführen. Gegen Obigni, der aus der Romagna heranzog, schützten ihn wohl zu vertheidigende Gebirgspässe. Er hätte den Muth nicht zu verlieren brauchen.

Aber er war nicht Herr seiner Stadt. Florenz merkte immer mehr, daß der König nur gegen die Medici und nicht gegen die Bürger Krieg führe. Karl hatte von Anfang an, als Piero sich gegen ihn erklärte, die florentiner Kaufleute in Lyon unbelästigt gelassen, nur die Medici zwang er, ihre Bank zu schließen. Es ist gesagt, wie die vornehmen Florentiner in Frankreich selbst zum Kriege drängten. Man erwartete Karl wie einen Befreier. Schon im Jahre 93 hatte Savonarola, aufgefordert von der Regierung, ein Gutachten über die beste Form einer Regierung für die Stadt abgegeben und darin mit schneidender Schärfe die Gelüste Piero's dargestellt, wenn er auch, statt den Namen zu nennen, nur im Allgemeinen einen Fürsten beschrieb, wie er etwa herrschen würde und herrschen müßte, wenn er sich zum Tyrannen einer freien Stadt aufwürfe. Es ist eine brillante Schrift, die, mit kaltem, staatsmännischen Blicke, aber auch mit der leidenschaftlichen Energie der Partei abgefaßt, eben so sehr die augenblickliche Lage charakterisirt, wie zwanzig Jahre später Machiavelli's Buch vom Fürsten ein Bild der so völlig veränderten Zustände gewährt.

Savonarola's Macht wuchs zusehends in jenen Tagen. Politik und Theologie waren eins für ihn. Er drängte sich nicht mehr auf als man ihn suchte. Der Haß gegen die Medici ging immer unverhüllter einher. Piero mußte einen äußersten Entschluß fassen, wenn er sich halten wollte.

Der Herzog von Montpensier mit dem Vortrabe der königlichen Armee war zuerst diesseits der Apenninen angekommen und vereinigte sich mit den von Genua heranziehenden Truppen. Er bombardirte Fivizzano, den ersten jener kleinen florentinischen Plätze, schoß Bresche, stürmte und ließ die Besatzung und die Einwohner bis auf den letzten Mann zusammenhauen.

Immer war noch nichts verloren und Toscana unter dem Schutze der übrigen Festungen so sicher wie früher, allein die Nachricht von den Gräuelthaten der Franzosen versetzte Florenz in Gährung. Piero faßte zum ersten Male seine Lage in's Auge wie sie war. Er sah sich verlassen und verrathen. Es fehlte ihm an Geld; er wollte borgen, aber seine besten Freunde machten Schwierigkeiten und zeigten sich unerbittlich. Von Neapel war keine Hülfe zu erwarten, auf Alexander Borgia kein Verlaß, in Pisa regten mailändische Agenten das Volk zur Empörung auf, denn Sforza wollte die ganze Küste Toscana's, Lucca, Livorno und Pisa in seine Gewalt bringen; er war es, der den König am meisten auf Toscana losgehetzt hatte. In Pisa befand man sich auf nichts vorbereitet, Piero ließ in aller Eile die Citadelle wenigstens mit Munition versehen; aber was in Florenz selber beginnen, das keine andere Besatzung hatte als seine eigenen bewaffneten Bürger und wo die Empörung ihr Haupt erhob? Piero that in dieser Lage einen Schritt, der, wenn er besseren Erfolg gehabt hätte, als die That eines entschlossenen Mannes gelten müßte, welcher im Gefühl seiner Lage das letzte Rettungsmittel anzuwenden wagt, der aber, da er leider zum Unheil ausschlug, anders beurtheilt worden ist: er gab sich unbesiegt dem König in die Hände.

Wäre er nach Neapel oder Venedig geflüchtet, den einzigen Orten, die ihm offen ſtanden, ſo hätten die Florentiner alsbald mit Karl dem Achten Frieden gemacht, ihm die alte Würde des Beſchützers der florentiniſchen Freiheit neu übertragen und ein Bündniß geſchloſſen, das die Medici für immer der Herrſchaft beraubte. Viel beſſer, dem Könige zu Füßen zu legen was man noch beſaß, und vielleicht als Preis von ihm zu verlangen, was Neapel nun nicht mehr verſchaffen konnte.

Piero wollte als Herzog von Florenz in die Stadt zurückkehren, als er die Führung einer Geſandtſchaft übernahm, die im Namen der Regierung mit dem Könige unterhandeln ſollte. Unterwegs hörten ſie, wie Paolo Orſini vergebens den Verſuch gemacht, ſich mit dreihundert Mann nach Sarzana zu werfen. In Pietraſanta ließ Piero ſeine Begleiter zurück und verfügte ſich unter franzöſiſcher Bedeckung allein in's Hauptquartier nach Pontremoli.

Das Erſcheinen des großen Lombarden, unter welchem Namen Piero nach ſeines Vaters Vorgang in Frankreich bekannt war, wo alle Italiener für Lombarden galten, erregte Erſtaunen im Lager. Noch größeres die ſchmählichen Anerbietungen, die er machte. Das von ſeinem Vater erſt erworbene und mit ungeheuren Koſten befeſtigte Sarzana, das Montpenſier vergeblich berannte, die anderen Feſtungen, Livorno und Piſa dazu, wollte er freiwillig überliefern. Florenz ſollte ſich mit Karl verbünden, unter ſeine Obhut treten und 200,000 Dukaten zur Fortführung des Krieges leihen.

Auf dieſe Bedingungen hin wurde Piero zu Gnaden angenommen; was er für ſich ſelbſt verlangte und wohl zugeſtanden erhielt, zeigte ſein Auftreten in Florenz, wohin er ſich jetzt zurückzukehren anſchickte, und zwar in Begleitung ſeiner Truppen, deren er gegen die Franzoſen nicht mehr bedurfte. Allein vor ihm war die Geſandtſchaft dort wieder eingetroffen, an deren Spitze er ausgezogen war, und hatte berichtet, was geſchehen

war. Piero's eigenmächtiges Verfahren, das in seinem völligen Umfange nicht einmal bekannt sein konnte, erregte eine Indignation, von der jetzt auch die treuesten Anhänger der Medici mit fortgerissen wurden. Dennoch hielt man sich ihm gegenüber in den Grenzen. Eine zweite Gesandtschaft wurde sogleich ernannt und Piero abwesend zu ihrem Mitgliede gewählt. Fünf Männer, darunter Savonarola. Er war es, der in Lucca, wo sie den König bereits antrafen, das Wort führte. Er sprach von der Freiheit und Schuldlosigkeit des florentinischen Volkes und verlangte bestimmte Zusicherungen. Karl gab ausweichende Antwort. Savonarola's Ruf war längst nach Frankreich gedrungen, und der König scheute den Mann, verehrte ihn vielleicht, aber er hatte sich mit Piero zu tief eingelassen. Dieser, der sich noch bei ihm befand, sobald er die Fünfe erscheinen sah, wußte wie die Dinge in Florenz standen. Unter dem Vorwande, vorauszueilen und den Empfang des Königs in Pisa vorzubereiten, beurlaubte er sich und eilte nach Florenz. Paolo Orsini trieb zusammen, was von Soldaten im Moment aufzubringen war und folgte ihm.

Am 8. November Abends war Piero zurück in der Stadt, am 9. Morgens erschien er vor dem Palast der Regierung. Er wollte eintreten, die große Glocke läuten, das Parlament berufen und die Verfassung stürzen. Einer der angesehensten Bürger, Luca Corsini, trat ihm entgegen und riß ihn zurück. Was er hier zu thun habe? Piero sah sich und sein Gefolge auf den Platz hinausgedrängt, das Volk stand in dichten Gruppen umher und sah mit an, was daraus würde. Einzelne Stimmen riefen ihm zu, er möge mit Gott gehen, wohin er Lust habe. Plötzlich erhob sich daraus ein Rufen, ein Geschrei, libertà, libertà, popolo, popolo, die Kinder riefen zuerst und warfen mit Steinen auf den Medici und die ihn begleiteten. Niemand hatte Waffen, aber die Haltung des Volkes und das Geschrei erschütterten Piero, daß er zurückwich. Nun kam der Polizeimeister mit seinen

Leuten und versuchte den Platz zu säubern. Das war das Zeichen des Ausbruchs. Die Wuth wandte sich gegen ihn, der Palast der Polizei wurde gestürmt und die Gefangenen in Freiheit gesetzt.

Piero war im Palaste Medici wieder angelangt und sandte Boten an Paolo Orsini, der in der Nähe der Stadt lagerte. Aber auch die Herren von der Regierung fühlten, daß sie handeln müßten. Die Sturmglocke wurde gerührt, und aus allen Theilen der Stadt strömten die Bürger in Waffen auf den Platz zusammen. Dahin versuchten jetzt die Medici noch einmal vorzudringen.

Giovanni, der Cardinal, nachmals Leo der Zehnte, dessen freundliches Benehmen von jeher gegen das stolze Auftreten Piero's angenehm abstach und der den Bürgern der liebste der drei Brüder war, sollte zuerst erscheinen und das Volk anreden, Piero mit Giuliano und Orsini wollten mit den Truppen nachfolgen. Aber Giovanni ward zurückgestoßen ehe er den Platz erreichte, auf die Anderen, als sie mit den Truppen erschienen, wurde aus den Fenstern mit Steinen geworfen, und sie wagten sich nicht weiter vorwärts. Das Volk greift an. Giovanni flüchtet nach San Marco, dort abgewiesen, rettet er sich als Mönch verkleidet aus den Thoren der Stadt. Piero mit den Seinigen folgt ihm. Noch einmal versuchen sie in den Vorstädten Geld auszuwerfen und das niedrige Volk, das da vorzugsweise wohnte, zur Empörung aufzureizen, aber als man ihnen auch hier mit Steinwürfen erwidert, eilen sie rascher vorwärts, bis eine förmliche Flucht daraus wird. Und so ging es fort nach Bologna.

5.

So begegnete Michelangelo seinen Beschützern wieder, die von Bentivoglio mit Vorwürfen empfangen wurden. Persönlich hätten sie durch ihre Flucht ohne thätlichen Widerstand sich selbst geschadet, durch ihre Niederlage zugleich allen anderen Familien,

die ſich in ähnlicher Stellung befanden, das ſchlechteſte Beiſpiel gegeben. Bentivoglio dachte dabei an ſein eigenes Haus. In ſpäteren Zeiten hätten es ihm die Medici Wort für Wort zurückgeben können, denn ſein Schickſal geſtaltete ſich nicht beſſer als das ihrige. Die Brüder, die ſich in Bologna nicht ſicher fühlten, gingen nach kurzem Aufenthalte weiter nach Venedig, Michelangelo blieb im Palaſte Aldovrandi, denn jetzt nach Florenz zurückzugehen war nicht rathſam. Meſſer Gianfrancesco behandelte ihn auf ehrenvolle Art. Michelangelo's ganzes Weſen, die Vielſeitigkeit ſeiner Natur, gefielen ihm. Abends mußte er an ſeinem Bette ſitzen und ihm ein Stück Dante oder Petrarca, auch wohl etwas aus den Novellen des Boccaccio vorleſen bis er einſchlief.

Auch künſtleriſche Beſchäftigung fand ſich. Bologna iſt berühmt unter den italieniſchen Städten durch den Leichnam des heiligen Dominicus, den es beſitzt. Der Sarg, welcher in der Kirche von San Domenico die Gebeine umſchließt, ſtammte aus der Werkſtätte Niccolo Piſano's, der als der Gründer der neueren Sculptur in Italien betrachtet wird. Er zuerſt ahmte die Antike wieder nach und wußte, während die gleichzeitige Malerei noch in den feſten Formen der Byzantiner gefangen lag, ſich zu eigner Anſchauung der Natur frei zu machen.

Niccolo's Arbeit iſt aus einem einfachen Marmorkaſten durch ſpätere Unter- und Aufbauten heute zu einem hohen Monumente geworden. Ununterbrochen ſeit dem dreizehnten Jahrhunderte, in welchem es entſtand, wurde neuer Marmorſchmuck zum alten hinzugefügt. Als Michelangelo nach Bologna kam, war kurz zuvor der Bildhauer geſtorben, deſſen Hauptarbeit ſich auf dieſes Denkmal ſo ſehr concentrirt hatte, daß er davon den Beinamen erhielt: Niccolo dell'Arca. Nun bedurfte es eines Nachfolgers für Vollendung der begonnenen Sculpturen. Meſſer Aldovrandi führte Michelangelo nach San Domenico und fragte ihn, ob er ſich die Arbeit zu unternehmen getraue. Herzuſtellen waren zunächſt

zwei Figuren, von denen die eine, der heilige Petronius in Bischofstracht, halb vollendet war, während die andere, ein knieender Engel, welcher einen Candelaber hält, als Pendant eines bereits vorhandenen, noch ganz fehlte. Michelangelo sagte, er getraue es sich wohl. Man gab ihm dreißig Dukaten dafür.

Lange Zeit ist seltsamer Weise Niccolo's Engel für Michelangelo's Arbeit gehalten worden: ein reizendes Figürchen, ganz im Style des fünfzehnten Jahrhunderts, von zarter Natürlichkeit, während Michelangelo's Werk, das auf den ersten Blick wenig Anziehendes hat, noch heute in Bologna Niccolo zugeschrieben wird. Es ist die Arbeit eines Anfängers, scheint trotzdem aber gleich solche Beachtung gefunden zu haben, daß es die Ursache wurde, warum Michelangelo Bologna wieder verlassen mußte.

Die Eifersucht einheimischer Handwerker gegen fremde ist eine gewohnte Erscheinung, in Sachen der Kunst aber kann sie sich leicht zum Haß steigern. Vasari spricht oft von dergleichen. Die Bologneser Künstler waren berüchtigt wegen ihrer feindseligen Gesinnung gegen fremde, ein Tadel, der auch denen von Perugia anklebte. Der ehrenvolle Auftrag, welcher Michelangelo, diesem hergelaufenen Florentiner von zwanzig Jahren zu Theil ward, erregte solche Empörung, daß es zu Drohungen kam. Ein Bolognesischer Bildhauer erklärte, ihm hätte diese Arbeit gebührt, ihm sei sie zuerst versprochen und durch Michelangelo nun entwandt worden; er möge sich in Acht nehmen. Sicherlich war es nicht dieser Einzige allein, mit dem er zu thun gehabt hätte, und er zog es vor, in seine Vaterstadt zurückzukehren.

Was Michelangelo in diesem Entschlusse bestärken mußte, waren die festeren Zustände, die sich während seiner Abwesenheit in Florenz wieder gebildet hatten. Wie aber fand er Alles verändert! Er hatte die Stadt verlassen, ehe von der Macht der Medici auch nur ein dünner Zweig abgeknickt war, und jetzt sah er den vollen Baum, der soweit hin seinen Schatten streckte,

bis auf die Wurzeln vertilgt. Der Palast der Familie stand leer und seiner Kunstschätze beraubt. Eine Partei hatte die Herrschaft in Händen, in deren Ohren es schon wie Verrath klang, wenn der Name der Medici anders als mit feindlichem Accente ausgesprochen ward. Der Garten von San Marco war verwüstet, seine Statuen und Bilder meistbietend verkauft und in alle Welt zerstreut. Von den Künstlern hatten viele die Stadt verlassen, andere verdammten als Anhänger Savonarola's, was sie früher so frei und fröhlich geschaffen hatten. Lorenzo di Credi, Verrocchio's Schüler und Lionardo's Freund, Baccio della Porta, bekannter als Fra Bartolommeo, Cronaca der Architekt, und Botticelli, Filippo Lippi's Schüler, kämpften mit ihrem Gewissen, ob die Arbeiten, die sie so schön hervorgebracht hatten, nicht Werke des Teufels wären. Und dem entsprechend wurde die öffentliche Sittlichkeit mit unnachsichtlich scharfem Blicke bis in's Innere der Familien hinein von Staatswegen aufrecht erhalten.

Dies war die Frucht der Ereignisse, welche während des Jahres sich zugetragen hatten, das Michelangelo in Bologna verlebte.

In derselben Stunde, in der Florenz sich empört hatte und Piero geflüchtet war, kam der Aufstand in Pisa zum Ausbruch. Hier aber wurde nicht gegen die Medici, sondern gegen das Joch der Florentiner rebellirt, das auf der unglücklichen Stadt unerträglich gelastet hatte. Es war die ausgesprochene Politik von Florenz, Pisa langsam zu Grunde zu richten. Mit flehendlichen Worten wandten sich jetzt seine Bürger an den König von Frankreich und baten um Schutz, den er zusagte. Karl übersah nirgends die Situation, überblickte nirgends die Verpflichtungen, welche das, was er im Feuer des Augenblickes aussprach, ihm selber auflegte. Er war jung, gutmüthig und im Rausche des Glückes befangen, das mit unermüdlicher Treue seine Schritte begleitete. Klein und zwergenhaft nennt ihn

Guicciardini, mit sechs Zehen an jedem Fuße — ein Monstrum; aber der kühne Blick verrieth den König, setzt er hinzu. Allen Einflüssen zugänglich, fortwährend von mächtigen, ränkevollen Männern umgeben, die sich untereinander haßten und zu vernichten strebten, und denen allen er abwechselnd günstiges Gehör lieh, widersprach er sich frischweg in Entschlüssen und feierlichen Zusagen, und trotzdem, so lange das gute Glück bei ihm aushielt, gelang ihm das Unmögliche: Allen gerecht zu werden. Jetzt garantirt er den Pisanern ihre Freiheit und in demselben Athem besteht er darauf, daß die florentinischen Gerichtsbeamten dort in ihren Stellen blieben und man ihnen Gehorsam leiste. Dies nämlich hatte er Piero dei Medici zugesagt.

In Pisa theilte sich die französische Armee. Der Cardinal Vincula ging mit der Flotte nach Ostia, seiner Stadt, die er besetzt hielt, um die Borgia im Gebiet der Kirche von dort aus anzugreifen. Von der Landarmee marschirte der größere Theil des Heeres südlich nach Siena ab, die andere Hälfte begleitete den König nach Florenz, um mit ihm feierlich dort einzuziehen. Dorthin kam nun auch Obigni aus der Romagna über die Berge hinüber.

Noch während Karl in Pisa verweilte, waren in Florenz die Medici zu Rebellen und Feinden des Vaterlandes erklärt worden. Ihre Paläste und die ihrer Rathgeber hatte das Volk gestürmt und geplündert, nur mit Mühe gelang es, den Hauptpalast der Familie zu retten, in dem Lorenzo's Wittwe und Piero's Gemahlin zurückgeblieben waren. Diesen beiden Frauen gerieth nun der König in die Hände, der im Palaste Medici abstieg, und dort mit seinem Gefolge, nebenbei bemerkt, all die Kostbarkeiten sich aneignete, die von dem ersten Sturm noch gerettet worden waren; er machte der Form wegen alte Forderungen geltend, welche Frankreich an die Medici hätte. Zugleich aber wirkten dennoch die Thränen und Bitten zu Gunsten Piero's und die Anklagen gegen das unzuverlässige florentinische

Volk. Karl hatte den Bürgern, bevor er in prachtvoll feierlichem Zuge die Stadt betrat, feſt zugeſagt, daß er Alles billige, was geſchehen ſei, hatte ſich von der neuen Regierung der Stadt empfangen und in den Dom führen laſſen, umdrängt vom Volke, das Francia! Francia! jauchzte, und endlich, im Palaſte der Medici abgeſtiegen und allein mit Clarice und Alfonſina, ließ er ſich ſoweit bringen, daß Eilboten nach Bologna geſandt wurden, Piero möge zurückkehren, der König werde ihn in ſeine Stelle wieder einſetzen. Aber die Medici waren längſt nach Venedig weiter. Nun verlangte er von der Stadt ihre förmliche Rückberufung und die Aufnahme einer ſtehenden, franzöſiſchen Beſatzung. Die Lage war eine kritiſche. Florenz angefüllt von den Rittern und den Miethstruppen des Königs, deren Uebermuth zu Reibungen führte. Italieniſche Gefangene, welche die Franzoſen wie gebundenes Vieh durch die Straßen zerrten, wurden von florentiniſchen Bürgern gewaltſam befreit. Im Palaſte wollten die Verhandlungen zu keinem Ende führen. In Betreff der Medici gab Karl zuletzt nach, aber die Summe, die er als Zuſchuß in ſeine Kriegskaſſe forderte, war übermäßig. Er beſtand auf ſeiner Forderung. „Gebt ihr nicht nach," rief er abbrechend aus, „ſo laſſe ich meine Trompeten blaſen!" „Und wir läuten unſere Glocken!" rief Pier Capponi in einem Tone dagegen, der nicht weniger drohend klang, zerriß den eben aufgeſetzten Contract und wandte ſich mit den anderen Bürgern, von denen keiner ſeine Kühnheit verleugnete, zum Fortgehen.

Bis an die große Treppe des Palaſtes ließ ſie der König gelangen, da rief er Capponi zurück, der von Lyon her ſein Bekannter war, machte einen Scherz aus der Sache und that, als ließe er ihm auf die alte Freundſchaft die Worte hingehen, die ſpäterhin in Florenz ſolche Berühmtheit erlangten, daß heute kein Florentiner iſt, der von jener Begegnung nicht zu erzählen wüßte. Man vereinigte ſich zu einem billigeren Vertrage, welcher

feierlich beſchworen ward. Karl nahm den Titel „Wiederherſteller und Schutzherr der florentiniſchen Freiheit“ an, die Stadt führte ſeine Fahne, er zog ab, nur die von Piero übergebenen Städte behielt er bis zur Eroberung Neapels. 120,000 Goldgulden wurden beigeſteuert, ein neuer Handelsvertrag mit Frankreich vereinbart. Die Medici ſollten das Recht haben, ihre Angelegenheiten in der Stadt zu ordnen, natürlich aber nicht in eigner Perſon. Am 28. November 1494 zog Karl nach Siena ab. Ein gährendes Chaos von Begeiſterung, Ehrgeiz, Eigennutz, Fanatismus und gutem Willen blieb zurück und ſtrebte aus ſich ſelbſt nach feſter Geſtaltung.

Dieſe zu gewinnen, war keine leichte Sache. Man hatte die Medici verjagt und dennoch die Regierung, die von ihnen ſelbſt aus ihren eigenen Anhängern gebildet worden war, im Amte gelaſſen. Dieſe Herren hatten ſich ja im Sturme der allgemeinen Empörung an die Spitze des Aufruhrs geſtellt, ihr Benehmen erſchien bei ſo uneigennütziger Handlungsweiſe nur um ſo leuchtender. Nach dem Abzuge Karls beriefen ſie ein Parlament, das dem Herkommen nach eine Zahl Männer mit dictatoriſcher Macht behufs Neubeſetzung der Staatsämter ausrüſtete. Die Mitglieder der alten Regierung wurden gewählt und ihnen dadurch abermals das höchſte Vertrauen bewieſen. Unterdeſſen waren dieſe aber und überhaupt die Freunde der Medici zur Beſinnung kommen. Sie fühlten, daß ſie übereilt gehandelt hätten, und ſahen ſich im Beſitze der Gewalt. Notoriſche Perſönlichkeiten, die als Gegner der Medici bekannt waren, wurden nun bei Vertheilung der Stellen übergangen. Eine Anzahl der größten Familien mit mächtigen Männern an der Spitze fühlten ſich gekränkt. Die Bürgerſchaft fing an unruhig zu werden. Savonarola hatte auch ſeine Pläne. Die Anderen dachten nur an ſich ſelber, er aber an die Sache, der er ſich geweiht hatte.

Seine Predigten begannen wieder in den Faſten des

Jahres 95. Er drängte auf eine totale Aenderung der Dinge. Geiſtig und politiſch wollte er die Stadt umſchmieden. Er deutete unabläſſig auf die wunden Stellen. Er hatte das Größte, eine Umgeſtaltung Italiens im Auge und fing beim Kleinſten, beim Herzen jedes Einzelnen ſeiner Zuhörer mit der Reform an. Er predigte Güte und Verſöhnlichkeit, aber wehe denen, die ſeinen Worten nicht Folge leiſteten! Seiner Idee nach ſollte an der Spitze des Staates der Wille einer Verſammlung aller ſtimmfähigen Vollbürger als höchſte Gewalt ſtehen. Es mochten auf ganz Florenz gegen 2000 Männer kommen, die im Genuß des Bürgerrechts in dieſem Sinne waren. Dieſe ſollten ſich als großer Rath, consiglio grande, im Palaſte der Regierung verſammeln, und der Beſchluß der Majorität der Souverain von Florenz ſein.

Noch vor der Mitte des Jahres war die Partei der Medici aus der Regierung und aus ihren Stellen verdrängt und das Conſiglio grande conſtituirte ſich. Alles that Savonarola. Er lenkte die Majorität, der er im Namen Gottes ſeine entſcheidenden Befehle zukommen ließ. Francesco Valori und Paolantonio Soderini, Anhänger ſeiner Lehre und erbitterte Gegner der Medici, beide zuerſt bei der Stellenaustheilung übergangen, ſtanden als die Führer der herrſchenden Partei mit ihm als die mächtigſten Männer im Staate da. Zwei Zielpunkte hatten ſie im Auge. Nach innen, Durchführung der Reform; nach außen, Wiedererlangung Piſa's und der übrigen Städte, die ſich in der Gewalt der Franzoſen befanden; denn obgleich Florenz keine franzöſiſche Beſatzung in ſeinen Mauern hatte: ſo lange Piſa und Livorno Frankreich gehörten, war auch Florenz von ihm abhängig.

Karls Vordringen nach Neapel war ein Triumphzug. Faſt alle franzöſiſchen Kriege in Italien haben mit blendendem Siegesglanze begonnen und mit Unterliegen geendet. Machiavelli ſagt von den Franzoſen ſeiner Zeit, was Cäſar ſchon von den

alten Galliern geurtheilt: beim ersten Angriffe wären sie mehr als Männer, beim endlichen Rückzuge weniger als Weiber.

In Rom schloß der König mit dem Papste zärtliche Freundschaft. Von da ging er weiter nach Neapel. Ende Februar hielt er seinen Einzug, das Volk hatte zu seinen Gunsten rebellirt und die Aragonesen davongetrieben. Die Neapolitaner haben ein Bedürfniß nach frischen Königen, urtheilt Guicciardini. Karl wurde mit überschwänglichen Freudenbezeugungen aufgenommen.

Bis zu diesem Tage hatte es noch keiner Schlacht bedurft. Die Thore thaten sich auf, wo er sich zeigte. Allein nun kam der Rückschlag. Vor ihm war Alles gewichen, hinter ihm schloß es sich wieder zusammen. Lodovico Sforza war der erste, der abfiel. Statt Livorno und Pisa ihm zu geben, hatten die Franzosen die Städte selbst behalten. Venedig, der Römische König, Spanien und der Papst machten gemeinschaftliche Sache mit Mailand. Eben noch hatte ganz Italien glatt und sanft zu des Königs von Frankreich Füßen gelegen, und jetzt galt es, sich mit Gewalt den Rückweg durch ein feindliches Land zu bahnen. Karl nahm den Kampf an. Einen Theil der Armee ließ er in Neapel zurück, der durch die Flotte mit Frankreich in Verbindung blieb, mit der anderen Hälfte kehrte er um, auf Rom wieder los. Eben noch hatte er Kuß und Umarmung mit dem Papste getauscht, davon war diesmal keine Rede mehr. In ganz Italien hatte der König nur einen Bundesgenossen, und das waren die von Savonarola geleiteten Bürger von Florenz, bei denen alle Anstrengungen der übrigen Mächte, sie zum Anschluß an das große Bündniß herüberzuziehen, vergeblich blieben.

Der Muth Karls aber und sein Stolz litten nicht unter diesem Wechsel der Umstände. In Siena erwartete ihn eine Gesandtschaft der Florentiner. Sie boten ihm Geld und Mann-

ſchaften an. Er antwortete, ſeine eigenen Leute genügten ihm, Herr über ſeine Feinde zu werden. Noch einmal trat ihm Savonarola entgegen. Das Evangelium in der Hand haltend beſchwor er ihn, die Strafe des Himmels zu fürchten und Piſa herauszugeben. Der König wich aus. Er konnte ſein Wort nicht beiden Parteien zugleich halten. Sogar mit den Medici ſtand er auf's neue in Verkehr. Piero befand ſich damals in ſeinem Gefolge und hoffte durch ihn in die Stadt zu gelangen, in der ſeine Freunde als geordnete Partei der Savonarola's entgegenſtanden und die Rückkehr ihres ehemaligen Herrn vorbereiteten.

Ohne Florenz zu berühren ging Karl nach Norden weiter. Endlich kam es zur erſten Schlacht in dieſem Kriege. Bei Fornuovo am Taro ſtellte ſich ihm das Heer der Verbündeten entgegen und ſuchte ihn aufzuhalten. Beide Theile ſchrieben ſich den Sieg zu, die Franzoſen mit größerem Rechte, denn ſie ſchoben den Feind zur Seite und machten ſich den Weg nach Piemont frei. Am 6. Juli geſchah dies im Norden Italiens, am 7. Juli kam im Süden Neapel ſchon wieder in die Gewalt der Aragoneſen. Es ſtand bedenklich mit der franzöſiſchen Sache. Erſt jetzt erlangten die Florentiner, daß den Beſatzungen der toscaniſchen Städte Befehl zum Abzuge gegeben ward.

Der Commandant von Piſa aber verweigerte den Gehorſam. Die Bitten der Piſaner, ihr Gold, die Thränen eines ſchönen Mädchens, das die Erhaltung der Freiheit zum Preis ihrer Liebe machte, endlich: entgegengeſetzte Verhaltungsbefehle aus der Nähe des Königs ſelber brachten es dahin, daß den Florentinern die Thore geſchloſſen blieben. Nur Livorno wurde ihnen eingeräumt; die übrigen Feſtungen verkauften die Franzoſen an Lucca oder Genua. Florenz mußte ſich mit Gewalt ſein Recht verſchaffen. An der Allianz mit Frankreich hielt man feſt, aber Piſa mußte erobert werden. Savonarola feuerte dazu an, er verhieß die

Wiedereinnahme der Stadt im Namen Gottes, der auf Seiten des Volkes stände.

Die Pisaner, gefaßt auf den Abzug der Franzosen, der kurz oder lang dennoch erfolgen mußte, wandten sich an Venedig und an Lodovico Sforza. Beide unterstützten die flehende Stadt, weil beide sie für sich selbst zu gewinnen hofften. Dieser Kampf der Pisaner um ihre Freiheit, diese verzweifelte Anstrengung, sich aus der Schwäche emporzuraffen, in die sie durch die Florentiner immer tiefer versenkt worden waren, muß Jedem das Herz ergreifen, der die Ereignisse näher betrachtet. Wenige Städte haben so bis auf das Aeußerste ihre Mauern vertheidigt. Aber Savonarola rührte das nicht. Pisa war sein Karthago, das vernichtet werden müßte. Keine Spur von Mitleid in seinen Worten, wenn er von der Unterjochung der Stadt als der Belohnung des Himmels redet und die Bürger anfeuert, auszuhalten und der französischen Politik treu zu bleiben. Er hatte den Staat wie weichen Teig in den Händen, was er wollte, wurde angenommen. Er besaß eine wunderbare Gewalt, die natürlichsten, nüchternsten Reden zu unwiderstehlichem Fluß aneinanderzuketten. Sprichwörter, Fragen mit Antworten darauf, dazwischen pathetische Begeisterung, Bibelstellen, Nutzanwendungen überraschender Art, aber immer für das handgreifliche Verständniß ausgearbeitet, stehen ihm in drängender Fülle zu Gebote. Er war die Seele der Stadt. Wie eine gutgeschriebene Zeitung heute ihrer Partei die Gedanken zufließen läßt, die sie bedarf und verlangt, so übernahm Savonarola, die tägliche Gedankenzehrung der Florentiner zu befriedigen, und seine Vorräthe schienen unerschöpflich. Er sprach in kurzen Sätzen. Ohne schmückende Beiwörter, rasch und praktisch wie man auf der Straße redet, aber zu hinreißendem Zuge verbindet er die Gedanken. Und da es nur einige wenige Punkte sind, auf die er stets zurückkommt, wie er sie von Anfang an gepredigt hat, so sagt er den Leuten nichts Neues, was sie erst frisch aufzufassen

und zu bedenken hätten, sondern wiederholt nur mit immer neuer Kraft ihre eigenen alten Ueberzeugungen. Mitten unter den Prophezeiungen und den Erklärungen der höchsten Dinge ertheilt er Befehle über Kleidung, Sitte und Betragen und giebt politische Verhaltungsregeln für die nächsten Tage, wie sie gerade von der Lage der Dinge erfordert werden. Savonarola besaß den alten Takt der Männer des Volkes, die mit den Massen umzugehen wissen und mitten in der Begeisterung nie die gemeine Deutlichkeit verlieren. Nur daß bei ihm endlich die Begeisterung zum Fanatismus wurde.

In solche Zustände trat Michelangelo ein als er von Bologna zurückkam. Sie waren trübe und drückend, aber es wurde noch von Künstlern gearbeitet und von reichen Leuten gekauft. Er richtete sich sogleich eine Werkstätte ein. Auch fand sich ein Beschützer für seinen Genius, und sogar ein Medici war es, der sich seiner annahm.

Der alte Cosimo hatte einen Bruder gehabt, der früh starb und ein großer Freund der Gelehrsamkeit gewesen war. Seine Nachkommen lebten in Florenz und wurden von der regierenden Linie stets mit Mißtrauen beobachtet. Piero ging so weit, seine beiden Vettern Lorenzo und Giovanni, die allerdings in Florenz sowohl als an auswärtigen Höfen gegen ihn intriguirten, gefangen setzen zu lassen, und war nur mit Mühe dahin zu bringen gewesen, das Gefängniß in die Verbannung auf eine Villa zu verwandeln, deren Grenzen sie nicht überschreiten durften. Nach Frankreich entflohen, kehrten sie im Gefolge Karls zurück. Nach dem Sturze Piero's traten sie wieder in die Stadt ein, legten um dem Volke zu schmeicheln den Namen Medici ab und nannten sich Popolani, ganz wie Orleans unter ähnlichen Umständen sich einst Egalité genannt. Reich und durch ihre Frauen mit dem höchsten Adel Italiens verwandt, lebten sie seitdem in Florenz und suchten sich durch Eifer für seine Freiheit hervorzuthun.

Lorenzo nahm sich Michelangelo's an und gab ihm Arbeit. Er ließ einen heiligen Johannes in kindlichem Alter, einen San Giovannino wie Condivi sagt, von ihm ausführen, und es hat sich neuerdings auch eine Statue gefunden, welche Anspruch erheben durfte, als dieser Giovannino anerkannt zu werden. In einem vornehmen Hause in Pisa auftauchend, ist sie in das Berliner Museum gelangt und hat sowohl durch ihre Schönheit, als durch offenbare Zeichen, welche ihre Herkunft zu bestätigen scheinen, Aufsehen erregt. Johannes, eine zarte Knabengestalt, steht so unschuldig da, die Aehnlichkeit mit anderen Werken Michelangelo's ist so offenbar, daß man sich fast genöthigt sieht, auch dieses ihm zuzusprechen. Dennoch kann ich mich nicht für völlig überzeugt erklären, da etwas im Ausdrucke des Antlitzes wie in der Flächenbehandlung des Marmors gegen die Urheberschaft Michelangelo's redet. Müßte sie, wenn sie sein Werk ist, nicht später in Rom erst entstanden sein?

Neben diesem Auftrage begann Michelangelo auf eigene Rechnung einen Cupido in Marmor zu hauen, den er im Schlafe liegend als sechs- bis siebenjähriges Kind darstellte. Man hat das Werk wieder entdecken wollen, aber es bleibt verschollen.

Während des Winters 1495 auf 96, in dem er an diesen beiden Stücken thätig war, traten jetzt aber Ereignisse in der Stadt ein, zu denen die bisherigen nur ein sanfteres Vorspiel waren. Nach allen Seiten hin hatten die Dinge noch in der Schwebe gelegen. Das Verfahren der Verbündeten, Florenz zu gewinnen, hielt stets an der sichern Aussicht fest, daß die Bemühungen, die Stadt zum Abfall von Frankreich zu bringen, Erfolg haben würden. Die Parteien flossen noch immer einigermaßen durcheinander; Savonarola hielt, so heftig er sprach, doch ein gewisses Maß inne, und wenn man von Rom aus hätte einlenken wollen, es wäre möglich gewesen.

In das Ende des Jahres 95 aber fällt die erste bewaffnete

Expedition der Medici, sich mit Gewalt der Stadt wieder zu bemächtigen. Piero, der von den Franzosen nichts erlangen konnte, hatte sich an die Verbündeten gewandt und Gehör gefunden. Die Florentiner sollten gezwungen werden, sich ihnen anzuschließen und die Angriffe gegen Pisa einzustellen. Mit Sforza, den Bentivogli, den Orsini und mit Siena im Bunde, hofften die Brüder Florenz wie in einer Schlinge zu fangen und zum Gehorsam zu bringen. Aber die Uneinigkeit der Verbündeten vereitelte die Unternehmung, deren einziger Erfolg die Stärkung der Partei Savonarola's in der Stadt und die seines eigenen Ansehens war.

Nun kam der Carneval zu Anfang des Jahres 96.*) Sonst pflegte er mit ausgelassenem Spectakel begangen zu werden. Tag und Nacht wüthete Tollkühnheit in den Straßen, vom graciösen Scherze bis zum Unfug, der mit Blutvergießen endete. Jeder mußte seine Haut zu Markte tragen. Die Krone des Festes waren immer die prachtvollen Umzüge mit Gesang und am letzten Tage das Verbrennen der Bäume, die mit erbetenem oder erpreßtem Flitter behangen, auf den öffentlichen Plätzen aufgestellt und unter Tänzen umher vom Volke in Flammen gesetzt wurden.

Wie einst das Christenthum sich der alten heidnischen Feste bemächtigte und sie statt sie auszurotten an sich riß, so verfuhr jetzt Savonarola. Es sollten Umzüge gehalten, Lieder gesungen, Gaben erbettelt und Bäume verbrannt werden, das Volk sollte tanzen um sie her, aber Alles in höherem Sinne, wie er es erdachte und anordnete. Kinder gingen durch die Straßen, klopften an die Thüren und baten mit sanften Worten um „Gegenstände der Verdammniß", die zur Ehre Gottes verbrannt

*) Es ist von der florentinischen Zeitrechnung abgesehen, der zufolge das Jahr den 25. März beginnt.

werden ſollten. Statt der luſtigen Aufzüge erfolgten Proceſſionen mit frommen Liedern. Am letzten Tage dann der Aufbau einer Pyramide, errichtet aus den Ergebniſſen der Sammlung. Muſikinſtrumente, Bücher mit Liebesgedichten (toscaniſche ſowohl als heidniſche), Bilder, Putz, Parfüms, kurz was von unheiligen Ueberflüſſigkeiten des täglichen Lebens erdacht werden kann, thürmte ſich hier in den werthvollſten Exemplaren zu einem Baue auf, der angeſteckt und unter Abſingung ſeltſamer Lieder zum Lobe Chriſti, des „Königs von Florenz", vom begeiſterten Volke umtanzt wurde. Alt und Jung betheiligte ſich. Hier war es, wo Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi ihre eigenen Arbeiten den Flammen überlieferten, wo koſtbare Ausgaben des Petrarca und Virgil zerſtört wurden.

Die Faſten folgten. Diesmal eine wirkliche Zeit der Buße und Zerknirſchung. Tag für Tag ſauſten die Predigten Savonarola's durch das Volk und fachten die glühende Schwärmerei zu friſchen Flammen an. Zweimal bereits hatte der Papſt ihm das Predigen unterſagt, die Regierung der Stadt aber und ſeine römiſchen Freunde eine Aufhebung des Verbotes erlangt. Man hatte gehofft, daß er ſich mäßigen werde, aber das war wenig geweſen, was er bis dahin geſagt, rückhaltlos gab er ſich jetzt dem Drange hin, kein Blatt mehr vor den Mund zu nehmen, und bezeichnete deutlicher die letzten Conſequenzen ſeiner Lehre. „Ich frage dich, Rom," ruft er, „wie es möglich ſein kann, daß du noch auf dem Boden der Erde daſtehſt?" Elftauſend Courtiſanen in Rom, ſei noch zu tief gegriffen. Nachts wären die Prieſter bei dieſen Frauen, Morgens darauf läſen ſie die Meſſe und theilten die Sacramente aus. Alles ſei in Rom käuflich, alle Stellen und Chriſti Blut ſelber für Geld zu haben. Er ſtehe da und fürchte ſich nicht. Seine Feinde und Angeber möchten nur berichten, was er geſprochen habe; er ſei ein Feuer, das ſich nicht löſchen ließe.

Vieles ſei eingetroffen von dem, was er vorausgeſagt habe,

aber das sei das Wenigste. Rom und Italien würden bis auf die Wurzeln vernichtet werden, furchtbare Rächerbanden würden sich über das Land ergießen und den Hochmuth der Fürsten bestrafen; die Kirchen, die von ihren Priestern zu öffentlichen Häusern der Schande erniedrigt wären, würden die Ställe der Pferde und des unreinen Viehes sein; Pest und Hungersnoth würden kommen — so donnert er los am vierten Morgen der Fasten, in einer Predigt, die heute noch einen aufregenden Eindruck macht.

Wir wissen nicht, in welchem Maaße Michelangelo sich diesen Stimmungen hingab, wohl aber, daß er zu Savonarola's Anhängern gehörte. In hohem Alter noch studirte er seine Schriften und erinnerte sich der starken Stimme, mit der er gepredigt. Als im Jahre 1495 der Saal für das Consiglio grande im Palaste der Regierung auf Savonarola's Drängen ausgebaut zu werden begann, war Michelangelo unter denen, die dabei zu Rathe gezogen wurden. Die Sangalli, Baccio d'Agnolo, Simone del Pollajuolo und Andere bildeten diese Commission. Simone del Pollajuolo, bekannter unter dem Namen Cronaca, erhielt den Bau, Fra Bartolommeo übernahm das Gemälde für den im Saale errichteten Altar, lauter Anhänger Savonarola's und Michelangelo mitten unter ihnen. Am 15. Juli wurde Cronaca erwählt. Dieses Datum giebt zugleich einen Anhaltspunkt für Michelangelo's Rückkehr aus Bologna. Er mußte in Florenz gerade wieder angekommen sein, als er bei dieser Angelegenheit betheiligt wurde.

Trotzdem blieb er immer noch weltlich genug gesinnt, um den Cupido zu arbeiten. Im April oder Mai 1496 hatte er ihn vollendet. Medici war entzückt von der Arbeit und gab ihm an, auf welche Weise der beste Preis dafür zu erzielen sein würde. Er möge dem Stein das Ansehen geben, als hätte er lange in der Erde gelegen. Er selber wolle ihn darauf nach Rom schicken, wo er als eine Antike hoch bezahlt werden

würde. Man sieht, daß den Medici trotz ihrer Vornehmheit der Kaufmannsgeist nicht verloren gegangen war. Lorenzo bewährte das noch bei anderen Gelegenheiten. Er verstand die in Florenz eintretende Theuerung wohl zu benutzen, indem er aus der Romagna Korn kommen ließ und daran ein Erkleckliches verdiente.

Michelangelo ging auf den Vorschlag ein, gab dem Marmor ein verwittertes, uraltes Aussehen und empfing bald durch Lorenzo den Bescheid, daß ihn der Cardinal von San Giorgio, jener selbe Raphael Riario, der in Florenz die Messe las als Giuliano von den Pazzi ermordet wurde, für dreißig Ducaten angekauft habe. Messer Baldassare del Milanese, durch dessen Vermittelung in Rom der Handel abgeschlossen war, ließ Michelangelo die Summe in Florenz auszahlen, welche diesem demnach als ein vernünftiger Preis erschienen sein muß.

Das Geheimniß aber von der wirklichen Entstehung der Antike wurde nicht bewahrt. Dem Cardinal kam allerlei zu Ohren; er ärgerte sich, betrogen zu sein, und schickte einen der ihm dienenden Edelleute nach Florenz, um der Sache auf den Grund zu kommen. Dieser nahm den Schein an, als suche er Bildhauer, die in Rom beschäftigt werden sollten, und lud auch Michelangelo zu sich ein. Er kam, statt jedoch mitgebrachte Arbeiten zu zeigen, nahm er eine Feder und zeichnete eine menschliche Hand groß auf's Papier hin, daß ihm der Römer voller Erstaunen zusah. Hierauf zählte er auch die Sculpturen auf, die er bereits vollendet hätte, und nannte darunter ohne weiteres den schlafenden Cupido.

Nun eröffnete der Mann, warum er ihn eigentlich habe rufen lassen; statt der dreißig Ducaten, die Messer Baldassare geschickt, erzählte er von zweihundert, welche der Cardinal für die Arbeit bezahlt hätte, so daß sich Michelangelo ebenso sehr als der Cardinal selbst betrogen sah. Eingeladen von dem

römiſchen Herrn, der ihn in ſeinem eigenen Hauſe aufzunehmen verſprach, erfüllt von deſſen Erzählungen, daß man in Rom ein weites Feld finde, um ſeine Kunſt zu zeigen und Geld zu gewinnen, hauptſächlich aber in der Abſicht, ſich von Meſſer Baldaſſare die übrigen hundertſiebzig Ducaten auszahlen zu laſſen, machte er ſich nach Rom auf, wo er am 25. Juni 1496 eintraf.

Viertes Kapitel.

1496—1501.

Ankunft in Rom. — Die Stadt. — Alexander Borgia und seine Kinder. — Pollajuolo. — Melozza da Forli. — Mantegna. — Der Cardinal Riario. — Die Madonna der Nationalgalerie in London. — Die Statue, welche Piero dei Medici bestellt. — Der Bacchus. — Der Amor des Kensingtonmuseums. — Die Pietà. — Die Zustände in Florenz. — Savonarola's Macht und Vernichtung. — Rückkehr nach Florenz.

1.

Das älteste Schriftstück von Michelangelo's Hand, das wir besitzen, ist der Brief, in welchem er Lorenzo dei Medici seine Ankunft in Rom angezeigt.

„Ew. Magnificenz theile ich mit, daß wir am vorigen Sonnabend gesund angekommen sind und sogleich zum Cardinal di San Giorgio gingen, dem ich Euren Brief überreichte. Er schien mir wohlgeneigt zu sein und begehrte auf der Stelle, daß ich mir verschiedene Figuren ansähe, womit ich den ganzen Tag zubrachte und deshalb Eure anderen Briefe noch nicht abgab. Sonntag kam der Cardinal in den neuen Bau und ließ mich rufen. Als ich kam, fragte er mich, was ich von dem hielte, was ich gesehen hätte. Ich sagte ihm meine Meinung darüber. Es sind in der That, scheint mir, hier sehr schöne Sachen. Der Cardinal wollte nun wissen, ob ich mir etwas Schönes zu arbeiten getraute. Ich antwortete, daß ich keine großen Versprechungen machen wolle, aber er würde ja selbst sehen, was ich zu leisten im Stande sei. Wir haben ein Stück Marmor für eine lebensgroße Figur gekauft, und nächsten Montag fange

ich an zu arbeiten. Vergangenen Montag gab ich Eure übrigen Briefe Paolo Rucellai, der mir das Geld auszahlte, das ich nöthig hatte, und das für Cavalcanti. Dann brachte ich Baldassare den Brief und verlangte den Amor zurück, ich wollte ihm dafür sein Geld wieder geben. Er antwortete mir sehr heftig, lieber wolle er den Amor in tausend Stücke schlagen, er habe ihn gekauft, er sei sein Eigenthum, er könne schriftlich beweisen, daß er dem genug gethan, von dem er ihn empfangen hätte. Kein Mensch solle ihn zwingen, ihn wieder herauszugeben. Er beklagte sich über Euch. Ihr hättet ihn verleumdet. Einer von unseren Florentinern hier hat sich dazwischen gelegt, um uns zu vereinigen, hat aber nichts ausgerichtet. Ich denke jetzt durch den Cardinal die Sache durchzusetzen; Baldassare Balducci hat mir diesen Rath gegeben. Ich schreibe Euch, was weiter geschehen wird. So viel für diesmal. Ich empfehle mich Euch. Gott behüte Euch. Michelagnolo in Rom."

Wie lebhaft führen uns die wenigen Worte in den Verkehr der Leute hinein, die über den Handel mit der Statue aneinander gerathen. Ein geärgerter hoher Herr, ein wüthender, betrügerischer Kaufmann, dazwischentretende Freunde, und dennoch dies Alles Nebensache gegen Rom selber! Michelangelo durchstreift die Stadt, und über dem Anblick der Kunstwerke kommen ihm neue Gedanken zu eignen Arbeiten.

Er war einundzwanzig Jahre alt als er nach Rom kam.

Wie die Römer einst sagten „die Stadt", um Rom zu bezeichnen, sagen wir heute „Rom", um das zu nennen, was Jedem, der es gesehen hat, als das Ideal einer Stadt erscheinen muß. Man meint, als die Welt geschaffen sei mit Bäumen, Flüssen, Meeren, Gebirgen, Thieren und Menschen endlich, da hätte an dem Flecke der Erde, wo Rom steht, eine Stadt aus dem Boden wachsen müssen, aufsprossend ohne menschliches Zuthun. Bei anderen Städten könnte man denken, hier war einst eine wüste, öde Fläche, ein Wald, ein Sumpf, eine stille, weit-

gedehnte Wiese; dann kamen Menschen und errichteten Hütten, aus denen Häuser wurden, eins klebte sich an's andere, und es ward endlich eine ungeheure Menge mit Kirchen und Palästen dazwischen, aber Alles zerstörbar wieder, und nach Jahrhunderten könnten da frische Bäume stehen, zwischen denen nur scheues Wild durchschlüpfte; bei Rom aber sind solche Gedanken fast eine Unmöglichkeit. Man glaubt nicht, es sei hier jemals sumpfiger Grund gewesen, in dessen seichtem Gewässer Romulus und Remus als Kinder ausgesetzt wurden, oder es könne der rohesten Gewalt gelingen, die sieben Hügel von Gebäuden zu befreien. Bei Berlin, Wien, Paris könnte ich mir einen Sturm denken, der wie ein Rasirmesser Alles vom Boden abmähte und todt zur Seite würfe; in Rom aber scheint es, als müßten die Steine sich wieder zu Palästen zusammenfügen, wenn sie eine Erschütterung auseinander risse, als sei es gegen die Gesetze des Daseins, daß die Höhe des Capitols ohne Paläste, Tempel und Thürme sei.

Es ist ein Uebelstand, daß man sich, um dergleichen Gedanken auszudrücken, fester Bilder mit begrenztem Inhalte bedienen muß. Praktisch genommen, sind es werthlose Gedanken, die hier eben vorgebracht wurden, denn Rom kann einmal so gut wie Babylon und Persepolis mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden. Und dennoch liegt in diesen Phantasien ein Inhalt höherer Art, und die Nothwendigkeit ist vorhanden, sie zu sagen. Das Gefühl des Ewigen, Unvergänglichen sollte ausgedrückt werden, das uns in Rom beschleicht; das Gefühl, als sei die Erde ein großes Reich und hier sein Mittelpunkt; die Liebe zu dieser Stadt aller Städte. Ich bin kein Katholik und spüre nichts von romantischer Verehrung vor Papst und Kirche in mir, aber leugnen kann ich das allmächtige Heimathsgefühl nicht, das mich in Rom ergriffen hat, und die Sehnsucht dahin zurück, die ich nie verlieren werde. Die Idee, daß der junge Michelangelo, voll vom Geräusche des fanatisch bewegten Florenz, in dieses

Rom vom Schickſal geleitet wird und zum erſten Male den Boden betritt, wo das verworfenſte Treiben dennoch von der ſtillen Größe der Vergangenheit überboten wurde, hat etwas Fruchtbares, Gedankenerweckendes in ſich. Es war der erſte Schritt ſeines wirklichen Lebens, den er that. Vorher ließ er ſich hin- und herleiten von den Menſchen und von den eigenen unklaren Abſichten; jetzt auf ſich ſelber angewieſen, nimmt er einen neuen Anlauf für ſeine Zukunft, und das, was er hervorbringt, eröffnet die Reihe ſeiner Meiſterwerke.

2.

Welcher Art die ſchönen Sachen geweſen ſind, von denen er gegen den Cardinal äußerte, daß ſie in Rom vorhanden ſeien, läßt ſich heute kaum beſtimmen. Die Ausbeute des reichen Bodens hatte begonnen und viel war gefunden worden, allein die Entdeckung der meiſten Antiken, welche heute als Prachtſtücke der Sammlungen bekannt ſind, fällt in ſpätere Zeiten; andererſeits iſt von dem, was ſich im fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhundert in Rom angehäuft hatte, in der folgenden Zeit viel nach allen Seiten hin entführt worden. Der heutige Zuſtand giebt keinen Maßſtab für den damaligen, es war ein anderes Rom, in das Michelangelo eintrat. Die vorhandenen Kunſtwerke waren nicht wie jetzt in Muſeen kalt nebeneinander gereiht, ſondern vertheilt durch die ganze Stadt, zum Schmuck der Gebäude und zur Freude der Menſchen, allüberall an günſtigen Plätzen frei aufgeſtellt. Dieſe Gebäude waren in einem Style aufgeführt, von dem nur geringe Reſte übrig geblieben ſind. Als Michelangelo den Felſen des Capitols beſtieg, ahnte er nicht, daß er ihn einſt mit Paläſten beſetzen würde, die ſeine ganze Form veränderten. Als er da droben auf den nackten Trümmern des alten Jupitertempels ſitzend die Augen umherſchweifen ließ, ahnte er nicht, daß man von da einſt die Peterskuppel, die er erdachte, und die unzähligen kleineren Kuppeln, die alle nach

ihrem Muster gebaut sind, mit den Blicken überfliegen würde. Heute denkt man, Rom sei nicht möglich ohne diese Aussicht. Nichts von alledem war vorhanden. Damals stand noch die alte Basilika von Sanct Peter; der prachtvolle, geräumige Platz des Bernini mit den sausenden Springbrunnen und den gewaltigen Säulengängen, die ihn in ihre Arme nehmen, war mit einem wüsten Wirrwarr kleiner Häuser bedeckt. Ein Platz lag in ihrer Mitte, auf dem Turniere und Ringelrennen abgehalten wurden. Der langgestreckte vaticanische Palast war kaum viertel so groß als heute und festungsartig abgeschlossen. Von hier aus zog der Papst einen bedeckten gemauerten Gang nach der Engelsburg, die durch Festungswerke mit der Brücke, die unter ihr über die Tiber führt, eng verbunden, sichtbarer als heute das Bild eines Castells darbot, dessen Inhaber dadurch, daß er die beiden Hälften Roms, die päpstliche neue Stadt nördlich vom Flusse und das alte große Rom südlich von der Tiber, je nach seinem Willen völlig von einander trennen konnte, Herr der Stadt war.

Das Castell von Santangelo bildete die Citadelle von Rom, aber doch nur eine einzige all der geringeren Festungen, von denen es, wie Florenz in alten Tagen, immer noch erfüllt war. In Florenz hatte ein freierer, lichterer Styl längst freie, schöne Paläste geschaffen, in Rom, wo der öffentliche Zustand der Dinge der Stärke vor der Schönheit noch den Vorrang lassen mußte, sah man erst wenige von den ausgedehnten mit Fensterreihen erfüllten Prachtfaçaden. Die von hohen Thürmen überragten Paläste der Cardinäle und des hohen Adels, der Orsini, Colonna und Anderer zeigten sich als ringsum abgeschlossene, finstere Bauwerke, wohlgeeignet vertheidigt zu werden, und mit allen Mitteln versehen, plötzliche Ueberfälle abzuwehren. Der römische und florentinische Palastbau ist ein Product der Zeiten und der Geschichte. Die Façade lag nach innen, der Hof war der eigentliche Mittelpunkt des Gebäudes, ein ringsum einge-

schlossener Raum, wo zu allen Tageszeiten schattige Kühle waltete, wo sich der Brunnen befand und die Statuen im günstigen Lichte standen. Die nach außen rauhen und düsteren Massen der Paläste öffneten sich um den Hof in leichten, offenen Säulengängen. Hier war man sicher und hatte dennoch den freien Himmel über sich. Die Loggien des Vaticans, die Raphael ausmalte, sind die offenen Bogengänge, welche den Hof des päpstlichen Palastes umgeben.

Um diese Burgen der weltlichen und geistlichen Fürsten lagen die Wohnungen ihrer Dienstleute und derer überhaupt, die sich zu dem Herrn hielten, der in ihrer Mitte thronte. Die engen Straßen zwischen diesen Häusern wurden Nachts mit Ketten gesperrt. So hatte jeder Mächtige seine Stadt in der Stadt für sich, seinen Hof, seine Kirche, seine Unterthanen, Edelleute, Soldaten, Künstler und Gelehrte, und zwischen diesen Höfen all und dem päpstlichen eine ewige Fluth von Intriguen mit versteckter oder auch offen ausbrechender Feindschaft. Damals war noch mehr als die Hälfte von Europa geistliches Eigenthum, lieferte nach Rom seine Abgaben und empfing von dort Befehle. Heute (1859!) ist die Stadt eine Wüste gegen jene Zeiten. Die Paläste stehen leer, die Cardinäle, Leute, die nur in Ausnahmefällen Macht und Ansehen besitzen, fahren in schwerfälligen Carrossen durch die Straßen, meist gebrechliche Herren, deren Namen kaum in der Stadt bekannt sind; damals sprengten sie in vollen Waffen mit ihren Leuten zum Vatican, an ihren Kirchen vorüber, wo sie zur Zeit der Papstwahl öffentlich die silbernen und goldenen Weihgefäße verkaufen ließen, weil sie Geld brauchten, um ihre Freunde und Feinde zu bestechen. Es waren Männer aus den ersten Fürstenfamilien, jung, streitbar und mit glühenden Leidenschaften. Ungeheure Summen hatte der Cardinal Ascanio, Lodovico Sforza's Bruder, daran gesetzt, um nach Innocenz' Tode seine Wahl zum Papste durchzusetzen, ebenso der Cardinal Vincola, der wie Ascanio seine

eigene Armee in's Feld ſtellen konnte, ſo mächtig waren beide, dennoch beſiegte ſie diesmal Alexander Borgia, der am meiſten vermocht hatte, und zu der Zeit, wo Michelangelo ankam, Rom beherrſchte. Es war der erſte Papſt, der öffentlich von ſeinen Kindern ſprach; früher war immer nur von Neffen und Nichten die Rede geweſen. Lucrezia Borgia war ſeine Tochter. Ihrem erſten Manne wurde ſie wieder abgekauft, von ihrem zweiten geſchieden, ihr dritter vor dem Vatican ſelber niedergeſtoßen, und als er ſich dennoch zu erholen drohte, von Ceſare Borgia, Lucrezia's Bruder, der dieſen Ueberfall eingerichtet hatte, auf ſeinem Krankenlager erdroſſelt.

Dieſer Ceſare Borgia, der Lieblingsſohn Alexanders, war damals fünfundzwanzig Jahre alt, ſchön von Geſtalt und rieſenmäßig ſtark. Auf einem mit Schranken umgebenen Platze vor dem Vatican tödtete er ſechs wilde Stiere, gegen die er zu Pferde kämpfte. Dem erſten ſchlug er auf einen Hieb den Kopf herunter. Ganz Rom ſtaunte. Nicht geringer aber als ſeine Kraft war ſeine Wildheit. Meſſer Pierotto, den Liebling ſeines Vaters, erſtach er unter deſſen eigenem Mantel, wohin er ſich geflüchtet hatte, daß dem Papſte das Blut in's Geſicht ſpritzte. Alle Morgen fand man in den Straßen vier bis fünf Leichen, darunter Biſchöfe und hohe Prälaten. Rom war in Schrecken vor Ceſare.

Zu jener Zeit muß er den Herzog von Gandia, ſeinen Bruder, ermordet haben. Er ließ ihn erdolchen und in die Tiber werfen. Dann theilte er dem Papſte ſelber mit, daß die That von ihm ausgegangen ſei. Das Oberhaupt der Chriſtenheit, außer ſich vor Wuth und Schmerz, erſcheint im Collegium der Cardinäle, heult um ſeinen Sohn, wirft ſich ſeine Verbrechen vor, die er bis dahin begangen hat, und gelobt Beſſerung. Das hielt vor einige Tage, da war es vorüber und die Ausſöhnung mit Ceſare ließ nicht lange auf ſich warten. Dieſe furchtbare Familie war zu ſehr aufeinander angewieſen, um in

sich selbst lange uneins bleiben zu können. Falsch, schamlos, lügnerisch, ohne Treu und Glauben, von unersättlicher Habgier und ruchlosem Ehrgeize, grausam bis zur Barbarei, so zählt Guicciardini des Papstes Laster auf. Ein solcher Charakter scheint unmöglich in unseren Tagen, er fände keinen Raum um seine Geierflügel völlig auszuspannen, und keine Beute mehr, auf die er stoßen könnte. So völlig aber passen die Borgia in ihre Zeit hinein, daß sie nur dann daraus hervorstechen, wenn wir ihre Eigenschaften aus dem Rahmen dessen, was sie umgab, herausgenommen für sich betrachten. Vertiefen wir uns in die Thaten, die von Anderen um sie her ausgingen, so erscheinen ihre Verbrechen beinahe ausgeglichen, und wir gewinnen sogar die Freiheit, ihre guten Seiten zu würdigen, das heißt die Kraft, durch die sie die Anderen überboten, die vielleicht nur ihrer Schwäche wegen weniger gebrandmarkt dastehen.

„Der Papst ist siebzig Jahre alt," berichtet der venetianische Gesandte aus jener Zeit, „alle Tage scheint er jünger zu werden, keine Sorge behält er über Nacht im Herzen, er ist heiter von Natur und was er thut, schlägt ihm zum Vortheil aus." Alexander hatte einen Riesenkörper, einen durchdringenden Blick für den Sachverhalt der Dinge und für die rechten Mittel, die zum Zwecke führten; auf wunderbare Weise wußte er den Leuten die Ueberzeugung zu verleihen, er meine es redlich mit ihnen. Ebenso geschickt war Cesare, Lucrezia aber besaß soviel Schönheit und solche Gaben des Geistes, daß sich selbst heute noch Verehrer gefunden haben, die an ihre Verbrechen nicht glauben wollen. Sie berufen sich auf ihre Briefe, ihren Verkehr mit den edelsten Männern Italiens, ihre spätere Laufbahn, wie sie als Herzogin von Ferrara lange Jahre die beste Gattin und Mutter gewesen sei. So sehr überstrahlen die Gaben des Geistes die dunkelen Handlungen, deren wir uns schuldig machen. Doch will es uns nicht scheinen, als ob die Verbrechen dieser Familie jemals zu übertünchen wären.

3.

Das waren die Menschen, die im Vatican wohnten, als Michelangelo nach Rom kam. Von Künstlern, die er dort antraf, sind die bedeutendsten zwei Florentiner, Antonio Pollajuolo, der noch unter Ghiberti an den goldenen Thüren mitgearbeitet hatte, und sein jüngerer Bruder Piero, völlig eingebürgert, wohlhabend und Willens, ihre Tage in Rom zu beschließen. Piero muß um die Zeit gestorben sein, als Michelangelo ankam; Antonio jedoch, der bedeutendere, lebte noch bis 1498. Er begann als Goldschmied, ward berühmt seiner Zeichnungen wegen, nach denen viele Künstler arbeiteten, bekam selber Lust zu malen, modellirte, bildhauerte und goß in Erz. Nach Papst Sixtus' Tode wurde er vom Cardinal Vincula nach Rom berufen, um ein Grabmonument für ihn auszuführen. Dies geschah 1484. Pollajuolo's umfangreiches Bronzewerk zeigt den Papst lang ausgestreckt auf einem Unterbaue, der mit korinthischem Blätterschmuck meisterhaft umkleidet ist. Nach seiner Vollendung übertrug man ihm die gleiche Arbeit für Innocenz den Achten, der mit Lorenzo dei Medici in einem Jahre verschied, und den er in sitzender Gestalt arbeitete. Außerdem sind viele Werke seiner Hand in den römischen kleineren Kirchen zu finden; jene beiden Monumente wurden in der Basilika von Sanct Peter errichtet, wo sie noch zu sehen sind.

Pollajuolo's Stärke war die Strenge der Zeichnung, seine Farbe ist kalt und undurchsichtig. In den Figuren aber liegt ein Zug zum Großen und Einfachen, das sonst den florentiner Meistern weniger eigen war, als denen der umbrischen Malerschule. In San Miniato zu Florenz befand sich ein zehn Ellen hoher heiliger Christoph von seiner Hand, den Michelangelo zu wiederholten Malen copirt haben soll. Es ist daher wohl anzunehmen, daß er sich jetzt in Rom an Pollajuolo persönlich anschloß. Dies vielleicht um so mehr, als er mit Cro-

naca, dessen Schüler und nahem Verwandten, in Florenz bekannt war.

Indessen wie dem auch sei, die Brüder Pollajuolo waren nicht die Männer, ihn künstlerisch auf eine höhere Stufe zu heben. Dagegen lernt er in Rom jetzt die Arbeiten zweier Meister kennen, deren Art und Weise weit abliegt von der Auffassung der florentinischen Kunst, und deren Werke nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben konnten, Mantegna nnd Melozzo da Forli.

Mantegna gehörte zu den Allerersten. Eine Tiefe der Empfindung liegt in seinen Bildern, ein Adel in seinen Linien, daß man sogleich fühlt, er sei kein Mann, der übertroffen oder nachgeahmt werden könne, wohl aber eine Natur, deren belebenden Einfluß Jeder empfinden mußte, der von ihr berührt zu werden fähig war. Mantegna lebte in Mantua, wo die Gonzaga seine Gönner waren. Er kam während der achtziger Jahre nach Rom. Die Capelle, die er für den Papst ausmalte, ist heute nicht mehr vorhanden, aber man darf annehmen, daß diese Arbeit, zu der er eine Reihe von Jahren brauchte, nicht geringer gewesen sei, als die übrigen. Während in Florenz die Einwirkung der Antike auf die Kunstanschauung nicht von ersichtlicher Stärke war, sondern die freie Bewegung des Lebendigen, Natürlichen die Quelle blieb, aus der man schöpfte, gestattete Mantegna dem Styl der antiken Meister auffallenden Einfluß, setzte ihrer Kraft aber eine so entschiedene Eigenthümlichkeit entgegen, daß auch hier von Nachahmung keine Rede sein kann. Seine Farbengebung ist einfach, beinahe kalt, und ordnet sich durchaus der Zeichnung unter, diese Zeichnung aber läßt die Gestalten so durchdringend zur Erscheinung kommen, daß sie fast eine typische Gewalt empfangen. Man meint, es sei nicht möglich, eine Scene anders aufzufassen, als er gethan. Wenn man vor dem vom Kreuze genommenen Christus steht, den wir von seiner Hand in Berlin besitzen, so scheint das Gefühl des

grausamsten Todes, der dennoch eine lächelnde himmlische Ruhe zurückließ, erschöpft zu sein durch die Kunst des Meisters, und kein Gedanke bleibt übrig an andere Künstler, denen es besser hätte gelingen können und die noch tiefer in unsere Seele drängen. Mantegna ist befangen in einer gewissen Steifheit, die erst Lionardo und Michelangelo überwanden, von denen beiden dann Raphael die glücklich errungene Freiheit empfing. Das aber verhindert nicht, Mantegna mit jenen drei in eine Reihe zu stellen. Und so wurde auch von Anfang an in Italien geurtheilt.

Melozzo da Forli reicht nicht an Mantegna heran in dem, was er leistete, in dem aber, was er leisten wollte, übertrifft er vielleicht alle Künstler vor Michelangelo. Es sind nur wenige von seinen Werken übrig geblieben, und von den größten nur geringe Bruchstücke. Forli, sein Geburtsort, liegt in der Romagna, nicht weit von Urbino, wo Giovanni Santi, Raphael's Vater, lebte. Dieser, ein genauer Freund Melozzo's, zeigt dieselben strengen Formen in seinen Bildern, denselben erdigen Ton, der mehr auf Mantegna als auf die florentiner Schule hinweist. Die Romagna, durch das Gebirge von Toscana getrennt, empfing aus dem Norden größere Anregung als vom Nachbarlande. Forli gehörte dem Grafen Girolamo Riario, dem Neffen des Papstes Sixtus. Durch ihn wurde Melozzo nach Rom gebracht. Die Ernennung zum Maler des Papstes folgte, endlich die Erhebung in den Ritterstand. Dazu ein reiches Gehalt und großartige Aufträge. Es befindet sich ein Bild von ihm im Vatican, das den Papst umgeben von seinen Neffen darstellt. Es sind dieselben, die mit den Pazzi Lorenzo dei Medici ermorden wollten; gerade in jenen Zeiten malte sie Melozzo. Unter ihnen auch der Cardinal Vincula, jung und unbärtig. Der Papst selber im Profil, ein scharfes, volles Gesicht, der Mann, der den Italienern Respect einflößte, weil er seine Familie so energisch in die Höhe brachte. Das Haupt-

werk Melozzo's, eine Himmelfahrt Christi, die ehedem die Altarwand der Kirche San Apostoli einnahm, ist heute zerstört, und nur einzelne Stücke, die in der Sacristei von Sanct Peter und im Lateran aufbewahrt werden, gewähren eine Idee der grandiosen Zusammenstellung colossaler Figuren, aus denen das Gemälde bestand. Diesen Gestalten wüßte ich, was die Kühnheit der Composition anlangt, nichts Gleichzeitiges an die Seite zu stellen. Denn eine Phantasie, welcher menschliche Körper in so kühnen Verkürzungen vorschwebten, und eine Hand, wie sie der Künstler besaß, der so frei und fest hinzeichnete was er im Geiste erblickte, finde ich bis dahin bei keinem Maler vereinigt. Dennoch nimmt Melozzo kaum einen Platz in der Kunstgeschichte ein, weil zu geringe Ueberbleibsel seiner Thätigkeit vorhanden sind; Vasari erwähnt ihn erst in der zweiten Auflage seines Werkes, und auch da beinahe nur, um zu sagen, daß er nichts von ihm wisse. Wie mir nach den vorhandenen Resten der Mann vor Augen steht, ist er als Künstler und Charakter gleich groß, und verdient die Vergessenheit nicht, in die sein Name hinabsank. Man begreift, daß dieser wilde Papst mit seinen ebenso tollen Neffen (oder Söhnen, wie man will) vor dem Genie Melozzo's Respect hatte und ihn nicht mit Geld allein abfand, wie Pollajuolo etwa, der bei seinem Tode jeder seiner Töchter fünftausend Ducaten hinterlassen konnte. Wie gering erscheint Pollajuolo mit aller seiner umfassenden Thätigkeit neben Melozzo, dessen Christus und Apostel emporstiegen, als durchbrächen sie das Kirchendach! Es sind noch eine Anzahl Fragmente von den Engeln erhalten, die wahrscheinlich in vollem Chor den anlangenden Sohn Gottes in den Gewölken empfingen. Sie spielen auf verschiedenen Instrumenten und singen dazu; auch sie beugen sich in schönen Verkürzungen nieder, lauter edle, schöne Mädchengestalten. Zwei erschienen mir besonders reizend. Die eine mit beiden Armen ein Tamburin emporhaltend, das sie schlägt, und mit dem Körper weit zurückgebogen; ein lila

Gewand über grünem Unterkleide umfliegt sie in freien, großen Falten; nichts ist gemein natürlich daran und doch keine Spur leerer, conventioneller Großartigkeit. Die Andere sitzt auf dem Gewölk und schaut vorgeneigt in die Tiefe nieder, während sie auf einer Laute spielt. Sie hat braune, stumpf abgerundete Eulenflügel, ganz wie nach der Natur gemalt. Melozzo war schon zwei Jahre todt als Michelangelo nach Rom kam. Die Neffen des ehemaligen Papstes lagen mit Alexander Borgia und seinen Söhnen im Kriege. Der Cardinal Vincula saß in Ostia, seiner Residenz. Damals kann Michelangelo deshalb noch nicht mit ihm bekannt geworden sein, der später sein berühmter Freund und Beschützer ward.

Sollte aufgezählt werden, was er außer den Werken Mantegna's und Melozzo's allein an Arbeiten florentinischer Künstler in Rom fand, so würde das einen langen Katalog füllen. Sie hatten fast sämmtlich hier gearbeitet von Giotto bis auf Ghirlandajo herab, und die Kirchen waren voll von Denkmälern ihrer Thätigkeit; persönlich anwesend aber war gerade Keiner. Doch sind wir nicht so genau unterrichtet, um die, welche in Rom zu jenen Zeiten arbeiteten, alle zu kennen. Wir haben auf dem Berliner Museum eine überlebensgroße Portraitbüste Alexander des Sechsten, welche damals entstanden sein muß. Das Werk ist in jeder Beziehung eines großen Meisters würdig, ja von solcher Vortrefflichkeit, daß es für Pollajuolo zu gut erscheint. Aus Mangel an Nachrichten aber bleibt dieser dennoch der einzige bedeutende Künstler, von dem wir annehmen dürfen, daß er mit Michelangelo zusammentraf.

4.

Der Cardinal di San Giorgio, von dem Michelangelo so gut aufgenommen worden war, gab sich in der Folge trotzdem nicht als den Mann zu erkennen, von dem etwas zu erwarten gewesen wäre. Er ließ zu der Zeit, als Michelangelo in Rom

ankam, in der Nähe des Campo del Fiore einen umfangreichen Palaſt bauen, an dem er ihn leicht hätte beſchäftigen können. Dies muß der „neue Bau“ ſein, von dem im Briefe an Lorenzo dei Medici die Rede iſt. Schien der Cardinal anfangs Michelangelo dabei benutzen zu wollen, wie gleichfalls aus dem Briefe hervorgeht, ſo gab er ihm in der Folge trotzdem keine Aufträge. Auch zog er ſich aus der Affaire mit Meſſer Baldaſſare auf wenig fürſtliche Weiſe heraus. Er nöthigte den Kaufmann, das Geld wieder herzugeben und die Statue zurückzunehmen. Michelangelo hatte erwartet, der Cardinal würde den Baldaſſare zwingen, ihm den unterſchlagenen Reſt zu zahlen. Nun war er vielleicht froh, ſeine dreißig Ducaten behalten zu dürfen. Auch von der lebensgroßen Figur, zu der er gleich in den erſten Tagen Marmor kaufte und die offenbar vom Cardinal beſtellt worden war, wird nichts weiter geſagt. Es muß zwiſchen ihnen beiden irgend etwas vorgefallen ſein, was dem Verhältniß einen Stoß gab. Denn Condivi, der nach Michelangelo's eigenen Worten ſchrieb, ſpricht ſich hart über das Benehmen des Cardinals aus, ohne jedoch nähere Angaben zu machen.

Nur in ſehr mittelbarer Weiſe machte ſich Michelangelo im Hauſe San Giorgio's geltend. Vaſari erzählt, derſelbe habe einen Barbier gehabt, der ſich auf's Malen gelegt, aber vom Zeichnen nichts verſtanden hätte. Dieſem habe Michelangelo den Carton zu einem heiligen Franciscus, wie er in der Verzückung die Wundmale empfängt, angefertigt. Varchi lobt das Bild in ſeiner Leichenrede auf Michelangelo. Lomazzo will den Carton geſehen haben und ſagt, es ſei ein ſtrahlenausſtreuender Seraſim mit ſechs Flügeln darauf. Da jedoch Condivi darüber ſchweigt, und von Varchi und Lomazzo nicht bekannt iſt, ob ſie es in Rom ſelbſt geſehen oder nur in Vaſari's Buche darüber geleſen haben, ſo bleibt die Sache ungewiß. Möglich wäre, daß der heute in San Piero in Montorio, wo das Gemälde ſich in der erſten

Capelle linker Hand befunden haben soll, sichtbare heilige Franciscus die letzten Reste dieser Malerei unter sich trägt.

Dagegen möchte ich in diese ersten römischen Zeiten eine Arbeit setzen, von der freilich Niemand etwas erzählt, die aber unzweifelhaft von Michelangelo geschaffen worden ist und sich allen Merkmalen nach am besten hier einreiht: die Madonna des Nationalmuseums in London, welche, ehe sie an dieser Stelle einen festen Platz erhielt, in den Händen verschiedener Besitzer war, nach denen sie zeitweise genannt worden ist.

Es ist ein Temperabild und unvollendet. Die Composition zerfällt in drei Theile: in der Mitte die Madonna, rechts und links von ihr je zwei jugendliche Gestalten dicht neben einander, Engel wenn man will. Die zur Linken sind nur in Umrissen da, die auf der anderen Seite aber vollendet und von so rührender Schönheit, daß sie zu dem Besten gehören, das Michelangelo hervorgebracht hat. Sie stehen dicht neben einander, zwei Knaben zwischen vierzehn und fünfzehn Jahren etwa, der vorn stehende im Profil sichtbar — die ganze Gestalt herab —, der hinter ihm en face; dieser hat seinem Genossen beide Hände auf die Schulter gelegt und blickt mit ihm zugleich auf ein Pergamentblatt, das derselbe mit beiden Händen vor sich hält als läse er darin, auch hat er den Kopf etwas vorgeneigt und die Augen darauf niedergeheftet. Ein Notenblatt vielleicht, von dem beide singen; die halbgeöffneten Lippen könnten es andeuten. Die nackten Arme, die Hände, die das Blatt halten, von jugendlicher Magerkeit beide, aber mit einer Naturbeobachtung gemalt, die zu loben oder zu beschreiben unmöglich ist, reichten allein hin, um dieser Gestalt den höchsten Werth zu geben. Dazu aber der Kopf, die köstlich schlanke Figur, das leichte Gewand in anliegenden, vielfach genickten Falten bis über die Knie herab, dann das Knie und das Bein und der Fuß; — es giebt eine Darstellung der Natur, die etwas fast zu Ergreifendes hat, — man fühlt tief im Herzen eine Liebe zu diesem Kinde und

möchte die Hand in's Feuer legen, daß es rein und unschuldig sei. Das Gewand des anderen ist dunkel, es liegt ein Schatten über den Augen, und im Auge selbst ein ganz anderer Character, doch nicht weniger liebenswürdig. Auch das Haar anders, die Locken dichter, dunkler und in Häkchen ausfahrend, während die des ersten sanfter und voller, hinter das Ohr zurückgestrichen, auf dem Nacken liegen.

Die Jungfrau sehen wir ganz von vorn. Ein heller Mantel ist auf der linken Schulter mit den Zipfeln zu einem starken Knoten zusammengebunden, verhüllt den rechten Arm beinahe und ist unten weitfaltig um und über die Knie geschlagen. Auf dem dunklen Haar liegt ein weißer Schleier, doch so, daß es ringsum sichtbar bleibt. Ueber ihren Schooß hin greift das Jesuskind nach dem Buche, das die Mutter in der Linken haltend ihm entzieht, wobei die Rechte, unter dem Mantel vorkommend, ihr behülflich wird. Es ist, als hätte auch sie selbst im Chor mitgesungen und eben das Blatt umwenden wollen, als das Kind ihr in's Buch griff, das sie leise nach links emporhält. Johannes steht rechts neben dem Jesuskinde mehr im Hintergrunde; ein Thierfell ist um das kleine Körperchen geschlagen, doch fast ohne es irgendwo zu verhüllen. Das Licht kommt von der Linken, dadurch fällt der Schatten, den die Gestalt der heiligen Jungfrau wirft, ein geringes über ihn.

Die beiden nur mit wenigen Linien angedeuteten Gestalten auf der anderen Seite neben der Madonna waren vielleicht Mädchen, im Gegensatze zu den Knaben dort. Von der Farbe kann ich nichts sagen, da ich nur Photographien vor Augen hatte.

Michelangelo hat viel unvollendete Werke hinterlassen. Seine heftige, oft abspringende Natur war Schuld daran. Hier vielleicht mögen besondere Umstände mitgewirkt haben, die seinem Gedächtnisse jedoch wie das Bild selbst und die ganze so entfernt liegende Zeit nicht mehr zurückkehrten. Wüßte man, woher die

Tafel stammt, so ließe sich möglicherweise dadurch mehr Licht gewinnen.

Michelangelo's erste notorische Arbeit, die er in Rom ausgeführt hat, ist seine Statue des trunkenen Bacchus, die Arbeit wohl, an der er im August 1497 beschäftigt war. Er schreibt seinem Vater darüber. Nachdem er im Juli gemeldet, man solle ihn in Florenz nicht sobald zurückerwarten, weil der Cardinal noch immer nicht bezahlen wolle und man bei großen Herren nur allmälig mit seinen Ansprüchen aufkomme, meldet er sieben Wochen später, wie es ihm mit Piero dei Medici gegangen sei. Dieser habe ihm eine Statue in Auftrag gegeben, doch sei nichts daraus geworden, „weil ihm von Seiten Piero's nicht gehalten worden sei, was er ihm anfangs zugesagt" und deshalb, nachdem er obendrein bei dem Marmor Unglück gehabt und Geld verloren habe, arbeite er zu seinem eignen Vergnügen jetzt an einer Figur.

Ist in der That der Bacchus hier gemeint, so fand sich auch ein Abnehmer dafür in der Person des Jacopo Galli, von Condivi ein Gentiluomo Romano „di bello ingegno" genannt, ein gebildeter, vornehmer Mann also. Dieser ließ das Werk für sich ausführen, das heute noch in unversehrtem Zustande erhalten ist, eine lebensgroße Gestalt, von der Michelangelo's Zeitgenossen mit Bewunderung reden, während Neuere in diese unbedingte Anerkennung nicht einstimmen wollen.

Es ist kein göttlicher Rausch, von dem wir den Gott durchströmt sehen, kein heiliges Feuer der Trunkenheit, von dessen Gluthen umhaucht uns die alten Dichter den die Welt durchziehenden Dionysos erblicken lassen, sondern das Taumeln eines weinerfüllten Menschen, der mit lächelndem Munde und matten Gliedern sich aufrecht zu erhalten strebt. Dennoch aber kein alter dicker Bauch, nichts Aufgeschwemmtes, sondern ein jugendlich schöngebildeter Körper. Mit der Antike verglichen, ein beinahe widerliches Abbild irdischer Schwäche, mit der Natur

zusammengehalten, trotzdem das ideale Bild der von Wein erzeugten, zu den Wolken tragenden Fröhlichkeit.

Hören wir Condivi. „In jeder Hinsicht," schreibt er, „ist dieser Bacchus der Gestalt und dem Ausdrucke nach den Worten der antiken Autoren entsprechend hingestellt. Das Antlitz voll heiterer Seligkeit, den Blick üppig und verlangend, wie bei denen der Fall zu sein pflegt, die den Wein lieben, hält er in der Rechten eine Schale, als wollte er trinken, und sieht sie an, als schlürfte er in Gedanken den Wein schon, dessen Schöpfer er ist. Deshalb trägt seine Stirn auch einen Kranz von Weinlaub. Ueber dem linken Arm hängt ein Tigerfell, weil ihm der Tiger, der den Wein liebt, heilig war. Mit der Hand hat er eine Traube gefaßt, von der ein kleiner hinter ihm stehender Satyr gewandt und listig die Beeren abnascht. Der Satyr ist wie ein siebenjähriges Kind, der Gott selber wie ein achtzehnjähriger Jüngling."

Daß Condivi sich nur auf die antiken Schriftsteller und nicht auch auf die antiken Sculpturen beruft, ist ein Zeichen der Unbefangenheit, mit der man selbst in seinen Zeiten noch dem Alterthum frei gegenüberstand. Man benutzte, was es darbot, sich aber durch es bestimmen zu lassen, fiel Niemand ein. Scenen aus der griechischen Götterwelt wurden ebenso in die neueste Geschichte verlegt, wie dies mit den biblischen Erzählungen geschah. Mars ist ein nackter Florentiner, Venus eine nackte jugendliche Florentinerin, Cupido ein Kind ohne Kleider. Dem Künstler kam es nicht in den Sinn, die Natur, die er vor sich sah, etwa auf antike Muster hin verbessern zu wollen, zu ‚idealisiren' wie heute der Handwerksausdruck lautet. Es wäre eine Unnatur gewesen, hätte Michelangelo einen trunkenen Bacchus anders darstellen wollen. Es ist ein vom Wein berauschter, nackter Jüngling. Er ist auf's Feinste ausgearbeitet. Seine Glieder sind rein und tadellos. Immerhin mag man sagen, die Natur des alten Donatello habe hier im jungen Michelangelo gewaltet.

Aber wenn das Antlitz der Statue etwas gemein Natürliches an ſich hat, ſo findet das darin ſeinen Grund, daß er einen ſilenenhaften Familienzug milde aber erkenntlich hineinlegen wollte.

Gedenken wir aber noch einmal des ſchwärmenden Gottes der Griechen, deſſen leuchtende Schönheit die empörten Schiffer bändigt und der die Thränen der verlaſſenen Ariadne trocknet. Durchdrungen von derartigen Anſchauungen und befangen außerdem von der Erinnerung an die Werke der griechiſchen Bildhauer, deren zu Michelangelo's Zeiten nur wenige bekannt waren, müſſen wir heute uns künſtlich erſt auf ſeinen Standpunkt verſetzen, um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Michelangelo's Statue ſteht heute in der Nationalgalerie in ebenſo ungünſtigem Lichte wie früher in den Ufficien. Shelley, der große engliſche Dichter, nennt ſie in einem ſeiner Briefe ein empörendes Mißverſtändniß des Geiſtes und der Idee des Bacchus. Betrunken, brutal, albern, ſei ſie ein Bild der abſcheulichſten Völlerei. Die untere Hälfte ſteif, die Art wie die Schultern an Hals und Bruſt anſetzten, unharmoniſch; kurz, die zuſammenhangsloſe Phantaſie eines Katholiken, der einen Bacchus göttlich habe darſtellen wollen.

So ungerecht macht die Unkenntniß der näheren Umſtände. Shelley kannte keine einzige der Bedingungen, unter denen dieſes Werk entſtanden war. Dennoch widerruft er ſein Urtheil ſelbſt. ‚Die Arbeit aber an ſich betrachtet, hat Verdienſte,‘ bemerkt er weiter. ‚Die Arme ſind von vollendeter männlicher Schönheit, der Körper iſt energiſch modellirt, und alle Linien fließen kühn und wahrhaftig empfunden eine in die andere. Als Kunſtwerk fehlt ihm nur die Einheit, als Bacchus Alles.‘ Dieſer Mangel an Einheit erſchien Shelley's Augen gewiß nur deshalb als ein Fehler, weil die Statue am falſchen Orte ſtand. Im Hofe des Palazzo Galli in Rom, wo ſie noch zu Condivi's Zeiten befindlich war, muß ſie von der kühl hinunterſtrömenden Helligkeit des freien Himmels ganz anders umleuchtet geweſen ſein. Der im Berliner Muſeum aufgeſtellte Abguß erlaubt, die Arbeit

nun auch von der Rückseite zu betrachten. Die Beine und der Rücken zeigen hier eine bewunderungswürdige Feinheit der Ausführung.

Für denselben Galli arbeitete Michelangelo einen Cupido, der, nach fast drei Jahrhunderten des Versteckteins, im Kensington-Museum wiederaufgetaucht ist, wohin er aus der Sammlung Campana in Rom gelangte. Daß er in dieser vorhanden war und woher er in sie kam, weiß und wußte Niemand.

Ich kenne die Arbeit aus einem Gypsabguß, sowie aus zwei vorzüglichen Photographien. Mit dem einen Knie auf dem Boden ruhend, stemmt Amor sich mit dem straffen Arme gegen die vordere Lehne des Wagens, auf dem er fährt, während er mit der anderen erhobenen Hand — die freilich heute restaurirt ist — die Zügel der Tauben leicht hält, die einst vor dem Wagen vorn als Gespann sichtbar waren. Offenbar war er für einen hohen Standpunkt berechnet und darf deshalb auch im Abgusse nur von unten auf betrachtet werden. Wir haben nichts vor uns in ihm als einen Knaben von acht bis zehn Jahren, mit unendlicher Sorgfalt der Natur nachgebildet. Arme, Rücken, Schulter, Knie: alles flößt Bewunderung ein. Das Fleisch scheint weich, die Muskeln sind wie beweglich, das Momentane der Stellung ist in wunderbarer Kunst wiedergegeben.

5.

Steht der Bacchus in unvortheilhaftem Lichte, so ist er doch wenigstens sichtbar. Michelangelo's Hauptwerk aber, diejenige Arbeit, durch die er plötzlich aus einem geachteten Künstler zum berühmtesten Bildhauer Italiens ward, ist heute so gut wie verhüllt: die trauernde Maria mit dem todten Sohne im Schooße, ‚la Pietà' wie die Italiener eine solche Gruppe nennen. Der Cardinal von San Dionigi, ein Franzose, bestellte sie bei ihm, und Jacopo Galli vermittelte den Auftrag. Im Contracte, den wir noch haben, verbürgte sich dieser dafür, Michelangelo

werde ein Werk zu Stande bringen, schöner, als irgend ein in Rom vorhandenes, und besser, als irgend einer unter den lebenden Bildhauern es herstellen könnte. Selten ist die Schönheit eines anerkannten Meisterwerkes in solchem Maße durch eine ungünstige Aufstellung beeinträchtigt worden. Zuerst in eine Seitencapelle der alten Basilica von Sanct Peter postirt, erhielt die Statue beim Umbau der Kirche einen anderen Platz und steht jetzt wiederum in einer Seitencapelle des Sanct Peter, so hoch und in so verzwicktem Lichte, daß es nur mit Mühe möglich ist, aus der Nähe oder aus der Ferne ihres Anblickes theilhaftig zu werden. Copien, welche verschiedene Bildhauer für römische und florentinische Kirchen anfertigten, kommen nicht in Betracht. Es bleibt für die genauere Untersuchung nichts übrig als sich an Abgüsse zu halten.

Das Material aber ist ein wesentlicher Bestandtheil einer Bildhauerarbeit. Holz, Marmor, Bronze bedingen jedes eigenthümliche Behandlung. Es kann eine Bronzearbeit nicht mechanisch in Marmor copirt werden, ohne einen Theil ihres Inhaltes einzubüßen, noch weniger verträgt ein Marmorwerk die mechanische Nachbildung in Metall. Gyps aber ist gar kein Material, ein negativer, todter Stoff, der statt der weichen, durchsichtigen, fast bewegten Oberfläche des Marmors, nur eine starre, lastende Ruhe giebt. Die ideale Aehnlichkeit mit der menschlichen Haut, deren sanfte, leicht wechselnde Flächen und Linien der schöne Stein anzunehmen befähigt ist, geht beim Gyps verloren, und dennoch ist er unentbehrlich, wie die Gelegenheit, bei der er eben so arg geschmäht wird, am besten darlegt.

Was sich bei näherer Betrachtung der Pietà zuerst zeigt, ist die ungemeine Vollendung des Einzelnen, verbunden mit einer wunderbaren Harmonie des Ganzen. Von allen Seiten bietet die Gruppe edle Linien. Die Stellung der beiden Gestalten zu einander ist die hergebrachte, viele Maler haben vor Michelangelo Maria und Christus ähnlich dargestellt. Aber wie

sehr übertrifft Michelangelo sie sämmtlich. Die Lage des auf den Knien der Frau ruhenden Körpers, die Falten ihres Gewandes, das ein quer über die Brust laufendes Band andrückt, die Neigung des Hauptes, das sich trostlos und so erhaben zu dem Sohne herabneigt, oder das seinige, das todt, erschöpft und mit milden Zügen in ihren Armen ruht: man fühlt, jeder Zug ist zum ersten Male geschaffen von Michelangelo, und das, worin er Andere nachahmte in dieser Gruppe, war nur ein allgemeines Eigenthum, das er benutzte, weil seine Anwendung hergebracht war. Nur Handwerker und Stümper reden von gestohlenen Ideen. Das geistige Eigenthum besteht nicht in dem, was sich einem Meister nehmen läßt, sondern in dem, was ihm Niemand rauben kann, und wenn er es selber gestatten wollte. Michelangelo wäre gar nicht im Stande gewesen, die Gedanken Anderer anzuwenden. Sie würden auf ihm gelastet haben, statt ihn zu fördern.

Unser tiefstes Mitleid wird erweckt durch den Anblick Christi. Die beiden Beine mit matten Füßen daran, die über dem Knie der Mutter seitwärts herabbaumeln, der hängende Arm, der eingeknickte, gesunkene Leib, das vom Halse hinterrücks gefallene Haupt, die Windung des ganzen Manneskörpers, der daliegt, als wäre er durch den Tod wieder zum Kinde geworden, das die Mutter in ihre Arme genommen hat, dabei im Antlitz eine wunderbare Vermischung des althergebrachten byzantinischen Typus, in länglichen Zügen mit getheiltem Barte, und der edelsten Bestandtheile des jüdischen Nationalausdruckes: — Keiner von Michelangelo wäre darauf verfallen; je öfter man das Werk betrachtet, um so rührender wird seine Schönheit; überall die reinste Natur, deren Inneres und Aeußeres ineinander gehen. Was vor dieser Arbeit in Italien von Bildhauern geleistet worden ist, tritt in Schatten und nimmt das Ansehen von Versuchen an, denen es irgendwo fehlt, sei es am Gedanken oder in der Ausführung: hier deckt sich Beides. Künstler, Werk und

Zeitumstände greifen ineinander ein, und es entstand etwas, das vollkommen genannt zu werden verdient. Michelangelo zählte vierundzwanzig Jahre, als er seine Pietà beendete. Er war der erste Meister in Italien, der erste der Welt von nun an, sagt Condivi; ja man ging soweit zu behaupten, sagt er weiter, daß Michelangelo die antiken Meister übertroffen habe.

Wie war es möglich, daß in einer Zeit, wo die Auflösung aller politischen, sittlichen, äußerlich und innerlich religiösen Zustände zu erwarten stand, in Rom, dem Mittelpunkte der Verderbniß, ein Werk wie diese Madonna geschaffen, tief empfunden in ihrer Schönheit, und von einem jener Cardinäle mit theurem Golde bezahlt werden konnte?

Es wurden bei dem Werke damals Fragen aufgebracht, an die heute Niemand denken würde. Man fand die Maria zu jung im Verhältniß zum Sohne. Uns stehen beide Gestalten so fern in Betreff ihres irdisch-äußerlichen Lebens, daß dergleichen heute kaum auffallen würde, den Italienern aber von damals war die Sache wichtig und es wurde darüber gestritten. Condivi wandte sich an Michelangelo selbst, und dieser gab ihm eine Erklärung, die wir in seinen eigenen Worten niedergeschrieben finden. ‚Weißt du nicht,' antwortete er mir (sagt Condivi), ‚daß keusche Frauen sich viel frischer erhalten als die, welche das nicht sind? Um wieviel mehr aber eine Jungfrau, welcher sich niemals die geringste sündhafte Begierde in die Seele verirrte! Aber noch mehr, wenn eine solche Jugendblüthe auf die natürlichste Weise schon in ihr erhalten blieb, so müssen wir glauben, daß die göttliche Kraft ihr noch zu Hülfe kam, damit der Welt die Jungfräulichkeit und unvergängliche Reinheit der Mutter Gottes um so deutlicher erschiene. Nicht so nothwendig war das bei dem Sohne; im Gegentheil, gezeigt sollte werden, wie er in Wahrheit menschliche Gestalt annahm und Allem ausgesetzt war, was einem sterblichen Manne begegnen kann, die Sünde ausgenommen. So war es hier nicht nöthig, das gött-

liche Theil an ihm vor dem irdiſchen zu bevorzugen, ſondern er mußte in dem Alter dargeſtellt werden, das dem Laufe der Jahre nach ihm zukam. Deshalb darf es dir nicht wunderbar erſcheinen, wenn ich die heiligſte Jungfrau und Mutter Gottes im Vergleich zum Sohne viel jünger darſtellte, als die Rückſicht auf das gewöhnliche Aelterwerden des Menſchen verlangt hätte, und daß ich den Sohn in ſeinem natürlichen Alter ließ.'

Es iſt den romaniſchen Völkern eigen, das Reich der Religion körperlicher zu empfinden, als uns möglich wäre. Bei uns fallen Religion und Sittlichkeit zuſammen, bei den Romanen ſind es getrennte Gebiete. Das Reich Gottes, das in unſerer Seele jeder Geſtaltung widerſtrebt, iſt den Romanen ein über den Wolken gelegenes Reich, ein ideales Abbild menſchlichen Treibens enthaltend. Um den Thron Gottes (des sommo Giove, wie ihn Dante nennt), lagern ſich die Heiligen in verſchiedenen Rangſtufen bis hinunter zu den geringeren Seelen, wie um den Papſt die Fürſten, der Adel und das niedrige Volk ſich ſchaarten. Die Verzückung iſt der Weg, der dahinführt. Das Bedürfniß, in dieſem paradieſiſchen Staate einſt einen ſicheren Platz zu erhalten, iſt jedem Romanen angeboren, und die römiſche Religion enthält die Lehre von ſeinem Weſen und von den Wegen, die zu ihm hinaufleiten. So iſt dem Romanen ſeine Unſterblichkeit in Bildern bereits vorausgezeigt. Verhüllter, wenn er ſie klar bedenkt, ſicherer, wenn ihn die von der Phantaſie erfüllte Sehnſucht zu ihr auf ihre Flügel nimmt. Er träumt von Glanz und Gold und Edelſteinen, zittert vor einem Meer brennenden Feuers oder badet ſich mit vorauseilender Sinnlichkeit in den Sonnenfluthen der Erkenntniß. Was beſitzen wir Germanen dagegen? Einſam muß da Jeder ſeinen Weg ſich ſelbſt ſuchen. Eine ſtille Erwartung mit der Gewißheit, nichts zu wiſſen, aber dennoch keine vergebene Hoffnung auf höheres Daſein gehegt zu haben, iſt Alles, was an die Stelle jener feſten, ſtrahlenden Bilder tritt. Das Heilige zeigt ſich uns mehr in Gedanken und

Thaten, und Christus selber, wenn wir lesen wie er auf Erden umherging und lebte, tritt uns dennoch nicht mit festem Antlitz und in irdischer Gestalt entgegen, daß wir seine Hände, die Falten seines Gewandes, den Gang seiner Füße in scharfen Linien zu sehen begehrten, sondern wir suchen die Gedanken zu ahnen, die er hegte, und begleiten ihn bis zu seinen letzten Augenblicken. Das äußerliche Bild seiner Qualen ist zu ergreifend beinah, als daß wir seine bildliche Darstellung ertragen könnten.

Bei den Romanen tritt dies Innerliche mehr zurück. In dem Maße, als sie das Körperliche vor Augen sehen, verschwimmen ihnen die Gedanken zu allgemeineren Gefühlen. Bei uns war gerade das Entgegengesetzte der Fall. Und diese Gefühle, die weniger dem, was tagtäglich gethan und gedacht wird, entspringen, sondern wie eine ewige höhere Atmosphäre über ihren Herzen schweben, sind ihnen nothwendig wie die Luft, die sie athmeten. Auch in jenen Zeiten der höchsten Verderbniß mangelten sie nicht. Verworfen war nur die Geistlichkeit, die sich gerade am Ruder befand, und die Religion repräsentirte: die Sehnsucht nach dem Reinen, Göttlichen war immer vorhanden, und das Aufhorchen von ganz Italien bei der Stimme Savonarola's beweist am besten, welch ein Drang die Gemüther erfüllte, sich frei zu machen von der Last jener parasitischen Vertreter Gottes auf Erden und zu dem reinen Inhalte des wahren Christenthums zurückzukehren.

Ja es kann behauptet werden, daß jene Zeiten befähigter waren als die unsrigen, die Gestalten und Ereignisse zu begreifen, deren Zusammenhang im neuen Testamente erzählt wird. Was gehört nicht dazu, um die Verklärung auszudrücken auf dem Antlitze Christi, die dem Kampfe folgte, der seit achtzehn Jahrhunderten die Welt zu Thränen rührt. Man spricht uns heute zuerst davon als Kindern, wo wir nicht wissen können, was Verrath und Verlassenheit, was Leben und Sterben bedeutet.

Und auch unser folgendes Leben, selbst wenn wir Schiffbruch leiden, läßt uns nie so offen gegen die Felsen anprallen. Es sind immer nur gemischte Gefühle die uns bewegen; Wenige von uns werden durch persönliches Schicksal auf die Tragödie vom Leiden Christi hingewiesen, die Alles erschöpft, dessen unsere Phantasie an Mitleid fähig ist. Zu sterben wie der niedrigste Verbrecher zwischen Verbrechern, verrathen zu sein und verleugnet aus der Mitte der nächsten Freunde, endlich selbst zu zweifeln und sich von Gott verlassen zu fühlen, einen Moment lang und in ihm den Trost entbehren zu müssen, der einzig treu blieb! Und das Alles der Lohn wofür? Daß man still und rein seinen Weg verfolgte, den Menschen hülfreich war und keinen beleidigte. Wer geht heute durch Ereignisse hindurch, die ihn einen Abglanz wenigstens dieses furchtbaren Geschickes erleben ließen?

Solche Zeiten waren die Michelangelo's aber. Nun erfüllten sich die Prophezeiungen, die Savonarola über sich selbst gethan. Er hatte mehr als einmal verkündet, daß seine Laufbahn ihm den Tod bringen müsse. Schritt für Schritt näherte er sich diesem Ausgang, bis er eintraf. Und in Rom, wo man die Nachrichten aus Florenz täglich und in den genauesten Einzelheiten erfuhr, waren sie das, was unaufhörlich die Gedanken Michelangelo's erfüllen mußte, während er an seiner Pietà beschäftigt war.

Das Jahr 96, in dem er Florenz verließ, war noch ein ruhiges gewesen im Vergleich zu dem folgenden. Die Piagnonen, diesen Namen führte die Partei Savonarola's, hatten das Uebergewicht, und weder die Pest und Hungersnoth in der Stadt noch der Krieg mit Pisa oder die Drohungen des italienischen Bundes vermochten sie irre zu machen. Sie hofften auf Frankreich, wo man zu einem neuen Feldzuge rüstete. Auch die Ankunft des römischen Königs erschütterte sie nicht.

Der italienische Feldzug Maximilians entsprang einer der

romantischen Ideen, welche diesen Fürsten zu Unternehmungen veranlaßten, aus denen nichts wurde. Er hatte Lodovico Sforza als Herzog von Mailand anerkannt und belehnt, nachdem der junge Visconti, an dessen Leben der Besitz hing, endlich zu Grunde gegangen war. Lodovico, der auf alle Weise Pisa wiederzugewinnen suchte, und sich gegen die Venetianer, die denselben Zweck verfolgten, beide einstweilen vereint gegen Florenz, nicht stark genug fühlte, wollte Max in seinem Interesse benutzen und wußte ihm klar zu machen, daß ein Zug nach Italien die großartigsten Folgen haben müßte. Pisa und Florenz wären alte kaiserliche Lehen; käme er, so würde er zu entscheiden haben. Die Verbündeten würden sich natürlicher Weise seinem Worte unterordnen und auch Florenz sich ihm fügen, und so, indem er durch die Schlichtung der wichtigsten Streitigkeit seine eigene Autorität stärke, verhülfe er ihm, seinem treuesten Bundesgenossen, zum Besitze Pisa's, das in anderen Händen nur ein Machtzuwachs seiner Feinde sei. Max hatte weder Geld noch Truppen, beides stellte ihm Lodovico in Aussicht. So erschien er dann und segelte von Genua auf Livorno los, das die Florentiner hielten. Der Erfolg entsprach seinen Erwartungen nicht. Die Venetianer, statt sich zu fügen, schickten frische Truppen nach Pisa, die Florentiner wiesen ihn absolut zurück, und er mußte, wie er gekommen war, nach Deutschland wieder abziehen.

Als man aber in Florenz erfuhr, daß des Königs von Frankreich neuer Kriegszug sich in's Ungewisse hinausziehe, als die Getreideschiffe der florentinischen Kaufleute, die aus der Provence anlangten, dicht vor Livorno weggefangen oder zurückgescheucht wurden und die Pest zunahm, traten die Parteien immer schärfer sich entgegen. Es gab deren drei in der Stadt: die Freunde der Medici, die Feinde Savonarola's, und seine Anhänger. Die ersteren nach dem Wappen der Medici, das aus einer Anzahl Kugeln, palle, bestand, die Palleschen genannt. Die Gegner Savonarola's die Arrabiati, das heißt die Wüthen-

den, er selbst hatte ihnen den Namen gegeben. Die Piagnonen aber überboten beide. Ihre Processionen erfüllten die Stadt, ihre Gebete und die Predigten ihres Führers waren die Hauptwaffen, mit denen sie siegten. Er aber herrschte, und Alles befestigte nur seine Macht und sein Ansehen. Als die Anerbietungen des italienischen Bundes immer lockender, und die Aussicht auf das Kommen der französischen Armee immer unsicherer wurden, hielt er an der Hoffnung fest und bestand auf seinem Willen. Mitten in der Hungersnoth, die die Stadt und Umgegend überdeckte, daß die Landleute in Schaaren hereinkamen und halb todt vor Erschöpfung in den Straßen lagen, organisirte er die Wohlthätigkeit der Seinigen. Die Carnevalsumzüge, wo die Kinder mit Blumenkränzen, in weißen Kleidern und mit rothen Kreuzen in den Händen Gaben sammelten, schlossen mit einer Vertheilung an die verschämten Armen. Einmal, als die Noth am größten war, im Jahre 96, ließ er eine ungeheure Procession veranstalten und gerade, als alle Straßen voll von Menschen sind, kommt ein Courier durch das Thor gesprengt mit der Nachricht, daß eins der erwarteten Getreideschiffe angelangt sei. Es hat etwas Rührendes, zu lesen, wie der Reiter, einen grünen Zweig hoch in der Hand haltend, durch das begeisterte Gedränge sich durcharbeitet über die Arnobrücke das Ufer entlang zum Palaste der Regierung. Solche augenscheinliche Wunder erhöhten die Macht Savonarola's in's Unbegrenzte. Es findet sich aber keine Spur, daß er sie mißbraucht hätte.

Zu Weihnachten 1496 versammelte er mehr als dreizehnhundert Knaben und Mädchen bis zu achtzehn Jahren in Santa Maria del Fiore und ließ sie communiciren. Die Frömmigkeit der Kinder mitten in der drohenden Zeit rührte das Volk, das sie umgab, so, daß es in laute Thränen ausbrach. Der Carneval 97 brachte eine Wiederholung der geistlichen Spiele des vorigen Jahres. Abermals eine Pyramide, aus Gegenständen der Verdammniß aufgebaut in lichten Flammen und eine Segnung

der Häuser, aus denen man dazu beigesteuert, abermals Tänze, Absingen geistlicher Lieder und das Geschrei ꝛc. viva Cristo il rè di Firenze! viva Maria la regina! Zu Zeiten aber wurde dies Geschrei Savonarola selber zu viel und er warnte von der Kanzel gegen den Mißbrauch der heiligen Worte.

Die Begeisterung, die er erregte, hatte ihre ziemlich nüchternen Seiten. Wenn wir von den Tänzen hören und die Lieder ansehen, die zu diesen Festen der höheren Tollheit, maggior pazzia, wie er es selber nannte, gedichtet wurden, wenn wir uns vorstellen, wie Jung und Alt dahineingezogen ward, wie er die Kinder gegen ihre unfrommen Eltern aufhetzte, sie zu einer öffentlichen Sittenwache gestaltete, daß sie die Leute auf der Straße anreden und in die Häuser eindringen durften, wie Gebet und Gesang das Leben des Tages unaufhörlich unterbrechen, so scheint Alles auf den Kopf gestellt und die Herrschaft krankhafter Ideen durchgeführt, deren Steigerung zur Verrücktheit führen muß; genauer betrachtet aber stellen sich die Dinge anders dar. Die Grundlage seiner Lehre ist keine puritanische Moral, sondern die Bekämpfung des Lasters und Aufrechthaltung der öffentlichen Sittlichkeit, wie sie etwa heute bei uns überall ohne Widerspruch durchgeführt wird. Nirgends verlangt er Außerordentliches von den Leuten, aber freilich war das öffentliche Leben der Art, daß den Florentinern Beschränkungen, die uns natürlich erscheinen, unerträglich dünkten. Seine Anweisungen, wie man den Tag zu beginnen und seine Geschäfte zu betreiben habe, wie man im Hause und auf der Straße auf den Anstand achten solle, sind kaum der Rede werth; wo sie seltsam erscheinen, liegt dies mehr in den allgemeinen Sitten der Zeit, als darin, daß unerhörte neue Dinge von ihm ersonnen werden. Nirgends tritt er kategorisch befehlend auf, sondern die Abscheulichkeit der Laster und der übermäßigen Leidenschaften erklärt er logisch aus sich selbst. Nirgends giebt er pedantische Normen, sondern appellirt an die eigene Einsicht der Zuhörer. Er wettert gegen seine

Feinde und fordert auf, sich gegen sie zu kehren wie er selber thue, aber es läßt sich kein Wort nachweisen, womit er zur Gewalt gegen sie aufgereizt. Ja es geht aus seinen Predigten hervor, daß er auch in den Zeiten, wo er wirklich Alles vermochte, keinen Zwang ausübte. Wenn er ehrbare Frauen immer wieder ermahnt, sich züchtig anzuziehen und auf der Straße den Dirnen und Courtisanen nicht aus dem Wege zu weichen, sondern sie stolz und furchtlos zur Seite zu drängen, so sieht man schon daraus, wie wenig er die Ueppigkeit in Florenz zu überwältigen vermochte, denn diese Aufforderung finden wir ununterbrochen in seinen Predigten, ein Zeichen, daß die Dirnen sich nicht abhalten ließen, auf den Straßen eine Rolle zu spielen.

So auch der Kampf der Parteien gegeneinander, der im Consiglio grande unabläßig auf- und abwogte. Er zeigt, wie frei man sich bewegte und wie vorsichtig die Piagnonen trotz ihrer Uebermacht sich von einem feindlichen Zusammenstoße zurückhielten. Sogar die Tänze haben etwas Natürliches. Es war eine alte Vorstellung, sich die ewige Seligkeit als einen Tanz zu denken. Fiesole malt die Freuden des Paradieses in Gestalt von Tänzen der Engel, die abwechselnd mit frommen Mönchen Hand in Hand lange Ketten bilden und singend emporschweben. Dies war die Idee der Aufzüge, zu denen Savonarola in den Sitten der Stadt eine Aufforderung fand. Wenn er in früheren, stilleren Zeiten als Prior seines Klosters mit den Mönchen hinaus in's Freie gezogen war, und sie im Walde sitzend zuerst über theologische Dinge gelehrter Weise disputirt und seine Worte gehört hatten, ließ er sie nach beendigten Uebungen einen Tanz ausführen. Endlich die gesungenen Lieder mit ihren seltsamen Worten dürfen nicht nach gemeinem Sinne genommen werden, sie hegen einen tieferen mystischen Inhalt, wie er gleichfalls den damaligen theologischen Anschauungen natürlich war.

Gerade diese Zurückhaltung der Piagnonen machte den Arrabiaten eine immer wirksamere Opposition möglich. Man arbeitete

von Florenz aus in Rom darauf hin, Savonarola das Handwerk legen zu lassen. Ende 96 war die dritte Ermahnung vom Papste eingetroffen, sich des Predigens zu enthalten. Savonarola hatte sie schriftlich beantwortet und sich eine Zeit lang still gehalten, dann aber auf Bitten der florentinischen Regierung trotz dem Papste die Kanzel auf's neue bestiegen. Vielleicht hätte er die Sache durchsetzen können, denn man fühlte in Rom zu tief die Nothwendigkeit einer Reform und wollte zugleich die Florentiner durch Nachgeben herüberziehen. Wir haben einen Brief Michelangelo's an seinen Bruder Buonarroto, der die gerade in jenen Tagen in Rom herrschende Stimmung beschreibt. Alle Welt spreche dort von Savonarola und erkläre ihn für einen stinkenden Ketzer. Am besten würde sein, wenn er in Person erscheinen und als Prophet auftreten wolle: man werde ihn dann zum Heiligen machen. Freilich schimpfe Fra Mariano auf ihn, und es seien neulich erst fünf Ketzer gehangen worden, aber er möge nur den Muth nicht verlieren. Aus dem Schreiben klingt recht heraus, daß die Anhänger Savonarola's damals noch obenauf waren und den Muth nicht verloren hatten. Savonarola aber that jetzt nach anderer Seite hin etwas Entscheidendes. Er begann sich tiefer in die Verfassungsverhältnisse der Stadt einzumischen; seine Partei beging Fehler auf diesem Gebiete und trug selber zu seinem Sturze bei.

Die Vereinigung der Arrabiaten und Pallesken war allmälig eine so vollständige geworden, daß sie im Consiglio grande die Majorität bildeten. Aus dem Schooße des Consiglio aber wurden die Staatsämter besetzt, und die Majorität gab den Ausschlag. Bisher hatten die Pallesken mit den Piagnonen zusammengestimmt, weil sie unter einer Signorie von Piagnonen besser für die Medici wühlen konnten als unter den Arrabiaten, die sich energisch nach beiden Seiten hin kehrten und die Freiheit ohne Savonarola, aber auch ohne die Medici, verlangten. Die Piagnonen dagegen mußten zum Danke für die geleistete

Hülfe stets einige von den Pallesken in die Signorie hineinlassen, und hierauf hatte Piero dei Medici seine Pläne gebaut.

Die Piagnonen wußten das. Sie wollten nun keine Pallesken mehr in der Signorie haben. Die Arrabiaten, deren Wuth gegen Savonarola täglich wuchs, machten den Pallesken Concessionen, und so kam es zu gemeinschaftlichem Handeln der beiden gegen das Centrum.

Die Piagnonen sahen sich in der Minorität und sannen darauf, sich zu verstärken. Francesco Valori, der für Januar und Februar 97 Gonfalonier war, setzte eine Verfassungsänderung durch, die seiner Partei das verlorene Uebergewicht einbringen sollte. Valori stand in so enger Verbindung mit Savonarola, daß anzunehmen ist, von diesem sei der Plan erdacht oder wenigstens gutgeheißen worden.

Bisher war ein Alter von dreißig Jahren erforderlich gewesen, um Eintritt in das Consiglio zu erlangen. Von jetzt ab sollte das zurückgelegte vierundzwanzigste genügen. Savonarola zählt auf die begeisterte Jugend, auf die jungen Männer, welche ihn als Kinder gehört, und auf die Kinder, welche ihn noch hörten und rasch heranwuchsen.

Um den Vorschlag durchzubringen, hatten sich die Pallesken noch einmal zur Verbindung mit den Piagnonen bereit finden lassen, verlangten dafür aber, sich in die Signorie für März und April in bedeutendem Maße gewählt zu sehen. Sie hatten ihre geheimen Pläne. Die Hungersnoth hielt die Stadt in Aufregung; am 10. März wurde der Markt vom gemeinen Volk gestürmt; die Massen waren den Medici immer günstig gewesen, und die Pallesken thaten das ihrige, um das Andenken an die alten, milden Herren nicht einschlafen zu lassen.

Um ja nicht den mindesten Verdacht zu erregen, bevorwortete die Regierung dem Papste gegenüber die Sache Savonarola's. Im Stillen verhandelten sie mit Piero. Geheime Boten gingen hin und her mit Briefen. Es wurde festgesetzt,

wenn er vor der Stadt eintreffen solle, wenn er die Thore offen finden würde. Die Orsini hatten die nöthigen Truppen aufgebracht. An einem Festtage, wenn Jedermann auf dem Lande wäre, sollte der Ueberfall ausgeführt werden. Am 28. April geschah es. Piero erschien mit seinen Reitern vor dem Thore San Piero di Gattolini; sperrweit standen die Flügel offen, und er konnte die Straße entlang bis tief in die Stadt sehen, die Niemand vertheidigte. Vier Stunden aber stand er so und wagte sie nicht zu betreten, denn keine Seele regte sich zu seinen Gunsten.

Derweilen hatte man drinnen Zeit gehabt, sich zu fassen. Die Signorie war schon vorher verdächtig erschienen, jetzt hielt man die Herren im Palaste fest, schloß die Thore der Stadt und fuhr Kanonen auf. Piero machte Kehrt mit seinen Reitern und kam Abends in Siena wieder an, wie er früh Morgens ausgeritten war. Gegen die Signoren hatte man in Florenz keine Beweise in Händen. Ihre Amtszeit war abgelaufen, sie traten ab und die gesetzlichen Nachfolger an ihre Stelle. Diesmal aber waren es die Arrabiaten, die an's Ruder kamen!

Valori's Maßregel war Schuld daran. Die neuen jugendlichen Mitglieder des Consiglio hatten zum ersten Male mitgestimmt. Statt jedoch für Savonarola entflammt zu sein, offenbarten sie eine ganz andere Gesinnung. Junge Männer sind keine Kinder mehr. Bis dahin hatten sie die Abbestellung des alten fröhlichen Lebens still ertragen müssen, jetzt besaßen sie Stimme, Macht und Einfluß, und indem sie mit klingendem Spiel in das feindliche Lager einzogen, bewirkten sie, daß mit einem Male die Situation umschlug, und während von den früheren Regierungen Alles für Savonarola geschehen war, nun nichts versäumt wurde, wodurch man ihn unterdrücken zu können vermeinte. Pasquille und Spottgedichte gegen ihn tauchten auf. In Rom, wo der florentinische Gesandte bisher auf das künstlichste die beabsichtigte Excommunication aufzuhalten gewußt

hatte, trafen plötzlich entgegengesetzt lautende Instructionen ein. Fra Mariano da Genazzano, der einst in Lorenzo's Auftrage gegen Savonarola gepredigt hatte und kürzlich aus Florenz verwiesen worden war, weil er den verunglückten Aufstand zu Gunsten Piero's vorbereiten half, drängte im Vatican zu entscheidenden Maßregeln. Die Franciscaner- und Augustinermönche in Florenz, die alten Feinde der Dominicaner, erhoben sich mit ungewohnter Kühnheit, und bald kam es so weit in der Stadt, daß Savonarola's persönliche Sicherheit gefährdet schien.

Unter den vornehmen, jüngeren Leuten der Florentiner Bürgerschaft bildete sich eine Verbindung, die Genossen, gli compagnacci, genannt. Ihr Zweck war, den alten Florentiner Straßenunfug wieder herzustellen. Am 1. Mai war die neue Signorie eingetreten, und am dritten bereits, als Savonarola im Dome predigte, kam es durch die Compagnacci zu öffentlichem Scandal. Er wollte die Kanzel besteigen und fand sie mit einer Eselshaut behangen und mit Unrath beschmutzt. Man entfernte das, die Predigt begann; mitten drin, brach ein höllischer Lärm aus; Savonarola mußte aufhören. Umgeben von seinen Anhängern, die bewaffnet mit ihm zogen, kehrte er nach San Marco zurück, und in derselben imponirenden Begleitung erschien er Tags darauf im Dome wieder, wo diesmal die Ruhe nicht gestört wurde.

Am 12. Mai unterzeichnete Alexander Borgia die Excommunication. Die Nachsicht sei erschöpft, Savonarola's Ausstoßung solle öffentlich bekannt gemacht und ihm das Predigen mit Gewalt unmöglich gemacht werden. Aber der Commissar des Papstes wagte es nicht, die Excommunication persönlich nach Florenz zu bringen; von Siena aus ließ er sie der Signorie einhändigen, die sie gleichfalls öffentlich anzuschlagen nicht den Muth besaß. Sie entschuldigte sich damit, daß man sie ihr nicht direct, sondern durch zweite Hand habe zukommen lassen. Dagegen erklärten die Augustiner und Franciscaner, sie würden sich an der

großen Procession des Sanct Johannisfestes nicht betheiligen, wenn die Dominicaner zugelassen würden. Man deutete deshalb diesen an, sich an jenem Tage zu Hause zu halten.

Savonarola aber, nachdem der Schlag endlich gefallen war, fühlte sich nun aller Fesseln frei und ledig. Auf die Bannbulle des Papstes erließ er eine Antwort, worin er Fra Mariano, den geistigen Urheber dieses Verdammungsbriefes, als einen Menschen darstellt, der gegen den Papst selber die schändlichsten Dinge ausgesagt und verrätherisch gegen ihn gehandelt habe. In einem offenen Briefe, der an alle Christen gerichtet ist, verwahrt er sich gegen den Vorwurf, ketzerische Dinge gepredigt und dem Papste und der Kirche den Gehorsam verweigert zu haben. Die Excommunication sei ungültig. Nur dann dürfe man seinen Oberen gehorchen, wenn ihre Befehle nicht gegen Gottes Wort verstießen.

Damit aber sagte er sich allerdings vom Gehorsam los. Um jedoch den Beweis dafür zu geben, wie nothwendig seine Handlungsweise sei, donnerte er nun gegen die Laster Roms mit einer Schärfe und Offenherzigkeit, gegen die seine früheren Predigten nur verblümte Andeutungen erscheinen. Und ihm zur Seite versuchten seine litterarischen Freunde die Competenz des Papstes in Frage zu stellen.

Mai und Juni gingen hin. Die Arrabiaten hatten trotz ihrer Energie nichts Entscheidendes bewirken können. Die Pallesken lösten sich wieder los von ihnen und schufen vereinigt mit den Piagnonen für Juli und August eine Signorie, die sogleich alles rückgängig machte, was die Arrabiaten vor sich gebracht. In Rom wurde das Unmögliche aufgeboten, eine Rücknahme der Kirchenstrafe zu erwirken. Einflußreiche Cardinäle verwandten sich in diesem Sinne. Die Dominicaner von San Marco verfaßten eine Vertheidigungsschrift, die mit einer langen Liste beistimmender Unterschriften versehen nach Rom abging.

Borgia aber hatte seine eigene Methode. Er bestand darauf

Savonarola solle sich persönlich stellen. Entschuldige er sich hinreichend, so werde er ihn mit seinem Segen entlassen; werde er schuldig befunden, so wolle er ihn gerecht aber barmherzig bestrafen. Jedermann aber wußte, was Segen und Barmherzigkeit hier zu bedeuten hatten. Einfacher war das Mittel, das der Cardinal Piccolomini vorschlug. Fünftausend Goldgulden würden den Papst umstimmen, meinte er. Die Summe hätte sich leicht aufbringen lassen. Savonarola schlug das aus wie er früher den Cardinalshut ausgeschlagen, mit dem sein Stillschweigen erkauft werden sollte.

So unterhandelte man zwischen Rom und Florenz, als hier plötzlich Geheimnisse zu Tage kamen, welche den Streit der Parteien zur Wuth aufstachelten. Die Verschwörung, durch welche Piero im April sich der Stadt hatte bemächtigen wollen, wurde entdeckt. Es stellte sich heraus, daß die Signorie für März und April den Umsturz der Dinge vorbereitet hatte, und das Aergste, daß für Mitte August eine neue Erhebung zu Gunsten der Medici in Vorbereitung war.

Fünf Männer von den ersten Familien, darunter der ehemalige Gonfalonier, wurden eingezogen und nach rascher Verhandlung zum Tode verurtheilt. Der Plan lag offen da, die Schuld war nicht abzuleugnen. Alles wurde verrathen, nicht nur der verabredete Tag, sondern die Liste der Familien, deren Häuser und Paläste der Zerstörung des niederen Volkes preisgegeben werden sollten. Noch mehr, zwei von den Verurtheilten, Gianozzo Pucci und Lorenzo Tornabuoni, die bis dahin als die gläubigsten Anhänger Savonarola's aufgetreten waren, hatten, wie nun zum Vorschein kam, diese Maske angenommen, um sich in die Berathungen der Piagnonen einzudrängen und ihre Geheimnisse zu besitzen.

Denen war zu Muthe, als hätten sie auf einem Vulcan geruht. Um sich zu rächen, brauchten sie nur Gerechtigkeit zu fordern.

Aber den Verurtheilten stand ein Ausweg offen: die Appellation an das Consiglio grande. Valori hatte diese Berufung selbst eingeführt. Jetzt trat zum zweiten Male der Fall ein, daß Institute, die seine Partei zu ihren eigenen Gunsten gemacht hatte, von entgegengesetzter Wirkung waren. Die Tornabuoni, Pucci, Cambi, Ridolfi gehörten zu den ersten Häusern der Stadt und konnten auf ihren Anhang im Volke rechnen. Bernardo del Nero, der hochverräthische Gonfalonier, ein ehrwürdiger, die aus alter Freundschaft und Dankbarkeit erwachsene Anhänglichkeit an die Medici ausgenommen, rein und unbescholten dastehender Mann von fünfundsiebzig Jahren, hätte nicht vergebens das Mitleid der Bürger angesprochen, zu welcher Partei sie auch immer gehören mochten.

Die Signorie war in der schwierigsten Lage. Die Freisprechung der Angeklagten durch das Consiglio grande hätte die Piagnonen dahin gebracht, sich in Waffen zu erheben, um die Rache zu vollziehen, welche die Regierung verweigerte. Die Appellation aber nicht zu gestatten, war gegen das Gesetz. In Rom, in Mailand, in Frankreich boten die Medici alle Kräfte auf, um ein Interesse für die Opfer ihrer Politik heraufzubeschwören. Francesco Valori jedoch machte jeden Rettungsversuch zu nichte. Sein Haus war unter denen gewesen, die gestürmt und geplündert werden sollten. Giovio behauptet, der brennende Haß dieses Mannes gegen Bernardo del Nero habe den Ausschlag gegeben. Die übrigen vier wären seine Freunde gewesen, aber um diesen einen zu treffen, habe er sie mitgeopfert. Nach den heftigsten Scenen im Schooße der Regierung gab diese die Erklärung ab, daß die höhere Rücksicht auf das Wohl des Staates die Suspension des Gesetzes für den vorliegenden Fall nothwendig mache, und die Fünfe wurden vom Leben zum Tode gebracht.

Ob Savonarola diese That herbeiführte oder ob er sie verhindern konnte, seinen Einfluß jedoch geltend zu machen unter-

ließ, ist nicht festzustellen. Sicher ist nur, daß man schwankte und daß Valori's Energie den Ausschlag gab. Er, als eifrigster Anhänger Savonarola's, wälzt auf diesen eine höhere Verantwortung. Es liegt das in der Natur der Sache, und so wurde geurtheilt. Savonarola erschien als der Urheber des Entschlusses und seine Schuld strahlte zurück über die Secte der Piagnonen. Sie hatten das Gesetz gemacht, sie es umgangen. Es gab keine schwerere Anklage in dem auf Beobachtung der Gesetze so peinlich gerichteten Kaufmannsstaate. Ein Vorwurf ließ sich erheben von nun an, der nicht zurückzuweisen war. Mochten die Verhältnisse noch so zwingend gewesen sein, das Gesetz war mißachtet worden. Von diesem Momente an, sagt Machiavelli, ging es abwärts mit Savonarola.

Dennoch blieb die Regierung bis zum März 98 im Besitze seiner Anhänger. Zu Rom dieselben Verhältnisse. Der Papst verlangt persönliches Erscheinen, Savonarola antwortet mit Briefen und Büchern. Die Geistlichkeit von Santa Maria del Fiore, der Erzbischof voran, wollen nicht dulden, daß ein Excommunicirter ihre Kanzel besteige, die Regierung beseitigt ihren Widerspruch. Der Andrang des Volkes war ungeheuer, wenn Savonarola predigte. Der Carneval wurde zum dritten Male nach dem Ritus gefeiert, den er vorgeschrieben, niemals erschien die Macht des Mannes so groß als in diesen Tagen und doch standen die so nahe bevor, die die letzten seines Wirkens und seines Lebens werden sollten.

6.

Ich finde, wo von Savonarola die Rede ist, seinen Untergang zu sehr als das Resultat der Bemühungen seiner Feinde und des päpstlichen Zornes dargestellt. Die zwingendste Ursache seines Falles war das Erlöschen seiner persönlichen Gewalt. Das Volk ermüdete. Er mußte stärker und stärker auf die Geister einwirken. Es gelang eine Zeit lang, die einschlafende

Begeisterung wieder emporzureizen. Aber während sie nach Außen hin sogar zu wachsen schien, zehrte sie doch von ihren letzten Kräften. Savonarola kam auf den Punkt, wo er übermenschlich stark hätte sein müssen, um sich ferner zu behaupten.

Die großen Familien der Stadt gehörten von Anfang an zu den Anhängern der Medici, oder doch zu Savonarola's systematischen Gegnern, den Arrabiaten; nur wenige hielten sich zu den Piagnonen, solche, die eben so sehr der Ehrgeiz als die innige Ueberzeugung auf Savonarola's Seite stellten. Seit der Einführung des Consiglio grande, in welchem jeder Bürger, arm oder reich, seine eine Stimme hatte, empfand der Adel tagtäglich, wieviel er bei der Neugestaltung des Staates verloren. Niedrige Persönlichkeiten, Handwerker, die aus ihrer Werkstatt kamen, gelangten durch die Stimmenmehrheit ihrer Partei zu den höchsten Staatsämtern. Die Strenge, mit welcher die Luxusgesetze durchgeführt wurden, erschien wie eine Rache der weniger Begüterten gegen die Reichen. Diesen Anschein einer Rache nahm auch die Hinrichtung der fünf Verschworenen an: es sollte auf eclatante Weise gezeigt werden, daß sie durch ihren Rang und ihr Vermögen nicht geschützt seien. Immer mehr mischten sich solche Gefühle mit der zuerst rein religiösen Begeisterung. Man war für Savonarola, aber man war auch für Valori und für die Anderen, die neben ihm von oben herab die Menge leiteten. Und so hatten also doch wieder einige wenige vornehme Familien durch Savonarola die Führung des Staates usurpirt und die geringeren nach sich gezogen.

Nach Außen hin kam man nicht vorwärts. Pisa blieb verloren; Karl der Achte kehrte nicht zurück; mit dem Papste war kein Uebereinkommen zu treffen. Hungersnoth und Pest hatten die Stadt stark angegriffen, der Handel konnte die dauernde Unsicherheit nicht länger tragen. Es zogen sich die Wolken zusammen gegen Savonarola, wie gegen Piero einst, und das Gefühl machte sich geltend, daß der allgemeine Zustand nicht der richtige sei.

Savonarola überblickte die Lage der Dinge. Er hatte seinen Untergang vorausgewußt und verkündet, aber er war nicht Willens ohne Kampf zu weichen. Die Opposition in Florenz konnte er bewältigen, seine Feinde im Vatican aber blieben unverwundbar, so lange der Papst nicht selber bei Seite geschafft worden war; ihn mußte er treffen. In energischen Sendschreiben an die höchsten Fürsten der Christenheit: den Kaiser und die Könige von England, Spanien und Frankreich, forderte er, mit Berufung auf die anerkannte Verworfenheit Borgia's und die Nothwendigkeit einer Reform des Kirchenregimentes, die Constituirung eines Concils, auf welchem der Papst gerichtet und abgesetzt würde. Einen dieser Briefe, den an Karl den Achten gerichteten, fing Lodovico Sforza auf und ließ ihn in den Vatican gelangen.

Die scharfen Predigten Savonarola's hatten dem Papst keine Unruhe verursacht bis dahin. Borgia kümmerte sich wenig darum, seine Thaten zu verbergen, oder um das was darüber geurtheilt wurde. Großartigere Dinge hatte er im Sinne, als den Streit mit diesem Prior von San Marco. Ein Concil aber war die wunde Stelle seiner Macht, das Einzige was die Päpste fürchteten. Denn die Anschauung behauptete sich damals noch als die herrschende, daß die versammelten Cardinäle den Papst zur Verantwortung ziehen und absetzen könnten.

Alexander forderte die Regierung von Florenz kategorisch auf, Savonarola das Predigen zu untersagen und ihn nach Rom auszuliefern. Keiner schriftlichen Rechtfertigung, sondern thatsächlichem Gehorsam sehe er entgegen. Er werde die Stadt mit dem Interdict belegen im Weigerungsfalle. Savonarola predigte von jetzt an im Dome nicht weiter, in der Kirche seines Klosters aber um so heftiger. Dies geschah in den ersten Tagen des März 98. Er drang von der Kanzel herab auf die Berufung des Concils. Wüthend erließ der Papst eine erneuerte Aufforderung nach Florenz, er werde es die florentinischen Kaufleute in Rom büßen lassen! — aber die neue Signorie, obgleich ihrer

Majorität nach aus Arrabiaten gebildet, wagte nicht sogleich einzuschreiten. Nach stürmischen Berathungen wurde Savonarola dann aber dennoch auch das Predigen im Kloster verboten. Mehr wagte man nicht gegen ihn. Am 18. März predigte er zum letzten Male, und indem er dem Papste, der römischen Wirthschaft und den Florentinern das Eintreffen göttlicher Strafen voraussagte, nahm er, bewegt zu gleicher Zeit von der Ahnung seines baldigen Unterganges, Abschied von der Gemeinde.

Liest man diese letzten Predigten, so kann man nicht anders, als den Mann bewundern, der inmitten einer Wüste unklarer Leidenschaften die reine Straße seiner Ueberzeugung wandelnd sich freiwillig zum Opfer für seine Lehren hingiebt. Er hätte noch immer das Volk zur Wuth bringen und einen Kampf heraufbeschwören können, dessen Ausgang zweifelhaft gewesen wäre. Doch er verschmähte andere Waffen als die, welche in der Seele des Menschen liegen. Er wollte nur aussprechen, was ihm klar vorstand. Mochte dann daraus werden, was gut war. Immer bleiben seine politischen Ansichten deutlich und einfach. Intrigue und Eigennutz kannte er nicht. Seinen Bruder, der durch seine Fürsprache Carrière zu machen wünschte, wies er strenge ab. Die einfachste Lebensart führte er. Ein Ton der Wahrhaftigkeit klingt aus seinen Worten, deren herzgewinnende Macht heute noch auf traurig seltsame Weise anlockt und versöhnend das Widerstreben, das wir empfinden, in Bedauern auflöst.

Man begreift die Täuschung so sehr, der er sich hingab. Zuerst begeisterte er das Volk, das er mit der Ahnung eines edleren Daseins erfüllte. Er vergaß, daß die menschliche Natur nur zu vorübergehenden Augenblicken des Aufschwunges befähigt ist, daß diese Momente sich vielleicht verlängern und einige Zeit festhalten lassen — er aber wollte ihr plötzliches Aufflammen in dauernde Gluthen verwandeln, er schürte, er goß den Florentinern sein eigenes Feuer in die Adern, das ihn selber doch verzehrte, er schuf einen Fanatismus, den er, betrogen durch

seine Kraft und Beständigkeit, für das wirkliche Eintreten der reineren Natur hielt. Und da endlich, wo er selber ermattend sich auf diese Stärke stützen wollte, mußte er gewahren, daß er allein und einzig die Kraft gewesen und daß das Echo nicht selber eine Stimme geworden war, die fortsprach, als seine eigenen Worte verstummten. Sein beobachtender Geist war zu klar, als daß ihm nicht immer eine Ahnung dieses Endes der Dinge geblieben wäre, sein unerbittlich scharfer Blick ließ es ihn jetzt sogleich gewahren. Deshalb redet er von seinem Untergange mit solcher Gewißheit und schreibt zu Ende seines Briefes an den Papst, der noch in vollem Selbstgefühl und zu einer Zeit verfaßt worden ist, wo er nichts zu befürchten Grund hatte, daß er mit inniger Sehnsucht den Tod erwarte.

Die Signorie erachtete sich nach Savonarola's freiwilliger Resignation weiterer Schritte überhoben. Sie ließ dem Papste durch ihren Gesandten notificiren, daß seinen Wünschen gemäß verfahren worden sei, und man beruhigte sich dabei für den Augenblick. Allein jetzt begann in Florenz und innerhalb der Partei der Piagnonen selber aus dem Samen, den Savonarola gestreut, eine Saat zu wachsen, die das Gift trug das ihn tödtete.

Er hatte sich nie für einen Propheten ausgegeben, wohl aber als auserwähltes Werkzeug Gottes hingestellt, durch welches die Zukunft verkündet würde. Er lehnte eigentlich nur den Namen eines Propheten ab, um nicht des Hochmuthes bezichtigt zu werden, als wolle er sich den Propheten des alten Testamentes anreihen. In seinen Predigten redete er Einzelne an, als durchschaue er ihre Seele ganz und gar, von Wundern hatte er gesprochen, durch welche die Stadt errettet werden würde, Visionen hatte er mitgetheilt, die ihm den Willen Gottes offenbarten, und die Idee nicht zurückgewiesen, daß durch ihn selbst Wunder geschehen könnten.

Daran glaubten die Piagnonen wie an eine unumstößliche Wahrheit. Sie vertrauten unbedingt auf die Macht seiner Per-

sönlichkeit. Als Piero damals vor der Stadt erschienen war, die unvertheidigt offen stand, und man mit der Nachricht zu Savonarola stürzte, antwortete er ruhig, sie brauchten die Thore Piero's wegen nicht zu schließen, dieser werde die Stadt dennoch nicht zu betreten wagen. Und Medici hatte Kehrt gemacht nach Siena! Dem Volke war Savonarola der Prophet, der Zauberer, der Heilige, der Mann, dem Gott die Verfassung der Stadt geoffenbart hatte, der Alles wußte, Alles konnte, und dem keine Gewalt etwas anzuhaben vermochte. Seine Feinde aber hielten ihn für einen Betrüger, der dem Volke diesen Aberglauben mit Schlauheit aufzudrängen verstand.

Nun aber liegt es in der Natur der großen Menge, daß sie von Zeit zu Zeit glänzende Beweise von der Machtfülle des Mannes zu sehen verlangt, den sie für so mächtig hält. Savonarola hatte die Ankunft der Franzosen vorausgesagt, hatte das Eintreffen von Getreideschiffen während der Hungersnoth vorher verkündet, hatte Manches gesagt und gewußt, was der, den es betraf, für sein innerstes Geheimniß hielt, aber das war allmälig alt geworden und man begehrte frische Thaten. Man verlangte Etwas, woran man sich von Neuem berauschen könnte, dessen bloße Erwähnung Alles zu Boden schlüge, was Savonarola's Feinde vorbrachten. Die Signorie hatte ihm das Predigen untersagt und er sich zurückgezogen. Man hegte die Erwartung, er werde mit einer ungeheuren That plötzlich neu hervortreten und, wie so oft geschehen, glänzend triumphiren über seine Gegner.

So dachte man während der Fastenzeit 98, als Domenico da Pescia, sein treuester Anhänger und Genosse, statt seiner in San Marco predigte, während in den übrigen Kirchen die anders gesinnte Geistlichkeit laut gegen ihn die Stimme erhob. Ein Franciscaner, der in Santa Croce predigte, Francesco da Puglia, forderte Savonarola heraus, durch ein Wunder die Aechtheit seiner Lehre zu beweisen. Auf der Stelle entgegnete Domenico, er wolle durch's Feuer gehen für Savonarola. Das Wort, ein-

mal ausgesprochen, greift dämonisch um sich, und bald war die Sache so gedreht, daß Savonarola selber durch die Flammen schreiten werde; seine Freunde drängten eben so sehr als seine Gegner, und so gewiß waren die Piagnonen ihrer Sache, daß alle die dreihundert Mönche von San Marco nebst einer Anzahl von Nonnen, Männern, Frauen und Kindern in Gemeinschaft mit ihm die Probe zu bestehen begehrten.

Die Signorie nahm die Angelegenheit in die Hand. Es wurde angefragt bei Savonarola. Er lehnte die Probe ab, gedrängt aber von Freunden wohl noch mehr als von der Gegenpartei, erklärte er sich endlich bereit. Ein Scheiterhaufen sollte auf der Piazza errichtet werden und von der einen Seite Savonarola, von der anderen der Franciscaner, der seine Person gegen ihn einsetzen wollte, in die Flammen steigen.

Die Sätze, für die Savonarola so mit seinem Leben einstand, waren folgende: „Die Kirche bedarf der Umgestaltung und Erneuung. — Die Kirche wird von Gott gezüchtigt werden. — Danach wird sie umgestaltet, erneuet und blühend werden. — Die Ungläubigen dann bekehrt werden. — Florenz wird gezüchtigt werden, sich dann erneuen und frisch aufblühen. — Alles dies in unseren Tagen. — Die verhängte Excommunication ist ungültig. — Wer sich nicht an sie kehrt, sündigt nicht.“ — Wichtig war nun der letzte Satz als eine Verneinung der päpstlichen Macht in einem besonderen Falle, der aber doch für alle Fälle gelten konnte.

Savonarola ahnte nicht, als er am 7. April auf der Piazza erschien, daß zu derselben Stunde König Karl von Frankreich sein Leben aushauchte. Ein Schlagfluß raffte ihn hin zu Amboise. Wäre es nach Savonarola gegangen, so hätte er Italien noch einmal befreit, Pisa den Florentinern zurückgegeben, ein Concil berufen, einen anderen Papst eingesetzt, dann weiter die Ungläubigen bekämpft, besiegt und bekehrt. Viele mächtige Männer theilten diese Idee, wenn auch aus weniger erhabenen

Urſachen. So aber war nichts geſchehen, der König ſtarb hin, und das Schickſal kehrte ſich nicht an die Gedanken derer, die die Zukunft nach ihrem Willen zu geſtalten dachten.

Man hatte quer über die Piazza einen erhöhten Pfad bereitet, der zu beiden Seiten mit brennbaren Stoffen umſchichtet, in eine Allee von Flammen verwandelt werden konnte. Bewaffnete ſperrten den Platz, das Volk umdrängte ihn und füllte die Fenſter und Dächer der umliegenden Gebäude. Franciscaner und Dominicaner zogen auf, ſchweigend jene, dieſe mit geiſtlichen Liedern. Die Probe ſollte beginnen. Da erhoben die Franciscaner Einwendungen. Savonarola ſolle die Kleider wechſeln. Man vermuthete einen Zauber darin. Man unterſuchte ihn bis auf die nackte Haut. Man ſtritt, die Zeit verging, Ungeduld und Hunger ermüdete das Volk; es fing an zu regnen, der Tag war abgenutzt, ohne daß etwas geſchah; das Gerücht verbreitete ſich, Savonarola's Feigheit ſei Schuld an dieſer Verzögerung. Endlich wurde verkündet, daß es nichts ſei für heute mit der Feuerprobe.

Die Piagnonen waren diejenigen, welche das Gefühl der allgemeinen Enttäuſchung am ſtärkſten empfanden. Sie hatten auf glänzende Befriedigung ihres Stolzes gerechnet, nun trugen ſie Spott davon und hatten nichts zu erwidern. Niemand verfiel darauf, was ſpäter oft behauptet worden iſt, die Verzögerung ſei eine künſtliche, von der Signorie im Einverſtändniß mit den Franciscanern herbeigeführt geweſen, deren Effect man, wie er eintraf, erwartete. Ohne daß ihnen ein Härchen verſengt worden wäre, zogen die Franciscaner triumphirend ab, während Savonarola auf dem Wege nach San Marco mit den Waffen gegen die andrängende Menge geſchützt werden mußte. Dort angekommen, betrat er die Kanzel, erzählte Alles was ſich begeben hatte, und entließ ſeine Anhänger.

Soviel ſteht feſt: bereits am 30. März, eine Woche alſo vor dieſen Ereigniſſen, hatte die Signorie den geheimen

Beschluß gefaßt, daß die Brüder von San Marco oder die Franciscaner, je nachdem das Gottesurtheil ausfallen würde, das florentinische Gebiet verlassen müßten. Am 6. April, als nur von Domenico da Pescia und von Savonarola noch nicht die Rede gewesen war, hatte man den zweiten Beschluß gefaßt, daß Savonarola, falls Domenico im Feuer umkäme, binnen drei Stunden fort müßte. Endlich soll ein dritter Beschluß zu Stande gekommen sein, des Inhaltes: dem Franciscaner dürfe unter keinen Umständen gestattet werden, die Probe zu bestehen. Man fürchtete also das Eintreffen eines Wunders und glaubte im Lager der Feinde selbst an Savonarola's göttliche Kraft. Doch bleibt das Dasein dieses letzten Beschlusses noch zu beweisen.

Viele von den Piagnonen flohen auf der Stelle, andere hielten sich bewaffnet in den Häusern oder zogen in's Kloster von San Marco, wo man sich in Vertheidigungszustand setzte. Es war nichts Seltsames damals, daß Klöster in Festungen verwandelt wurden. Aus den angesehensten Familien waren die Söhne in San Marco eingetreten, um sich dem geistlichen Stande zu weihen; ihre Verwandten kamen jetzt, um an ihrer Seite den Sturm zu erwarten und zurückzuschlagen.

Der nächste Tag, 8. April, war der Palmsonntag. Von ihm ist der Beschluß der Signorie datirt, daß Savonarola aus Florenz verbannt sein sollte. Morgens früh predigte er in der Kirche des Klosters. Am Schlusse verkündete er voraus, was geschehen würde, nahm Abschied von den Seinigen und gab ihnen seinen Segen. Erst gegen Abend regten sich die Arrabiaten. Im Dome predigte ein Dominicaner. Die Compagnacci sprangen auf, schrien und drängten auf die Piagnonen ein, die flüchtend in's Freie stürzten. Draußen stand eine ungeheure Menge, der Ruf ertönte plötzlich von allen Seiten: zu den Waffen, zu den Waffen! nach San Marco, nach San Marco! Dort war die Kirche gefüllt, von draußen schlug man die Thüren zusammen und stürmte hinein, von innen leistete man Wider-

ſtand und wehrte ſich. Da erſchien die Garde des Palaſtes. Sie fand die Eingänge des Kloſters verrammelt und verzweifelte Vertheidiger hinter den Thoren, Mönche mit Panzern über ihren Kutten und mit Arkebuſen, aus denen ſie Feuer gaben, und mitten darunter die Frauen und Kinder, die die Kirche nicht hatten verlaſſen können und deren Geſchrei dem Gebrüll der Menge draußen antwortete. Ein junger, blondbärtiger Deutſcher, Heinrich mit Namen, war der tapferſte unter den Mönchen von San Marco und wußte mit ſeiner Büchſe beſonders gut umzugehen.

Nachdem die Diener der Signorie ſich Gehör verſchafft, verkündeten ſie den Befehl, daß alle die, welche nicht in's Kloſter gehörten, daſſelbe zu verlaſſen hätten. Wer nicht ginge, würde als Hochverräther behandelt werden. Viele gehorchten. Savonarola wollte ſich freiwillig ausliefern, aber die Seinigen hielten ihn gegen ſeinen Willen zurück. Sie fürchteten, das Volk möchte ihn in Stücke zerreißen. Das Kloſter hatte eine kleine Gartenthür, durch dieſe ſuchten einige der angeſehenſten Piagnonen zu entrinnen. Unter ihnen Francesco Valori. Dem aber paßten die Tornabuoni, Pucci und Ridolfi auf mit den Anderen, die dieſen Tag der Rache ſo ſehnſüchtig erwartet hatten. Umringt, wird er ſogleich zu Boden geſchlagen, daß er todt liegen bleibt, und weiter geht es nun zu ſeinem Palaſte. Seine Frau, die oben am Fenſter ſtand, erſchießen ſie von der Straße aus mit einer Armbruſt, ſtürmen das Haus, plündern es und erdroſſeln ein Enkelkind Francesco's, das noch in der Wiege lag. Beſſer erging es den Soderini's. Hier trat der Biſchof von Volterra, der ein Soderini war, im vollen Ornate den ſich heranwälzenden Maſſen entgegen und brachte ſie durch ſeinen Anblick und donnernde Rede zur Umkehr.

Vor San Marco war es ſtiller geworden, die Nacht lag längſt über dem Kloſter, als das wüthende Volk dahin zurückkehrte. Feuer wurde angelegt, die Thore verbrannt und durch-

brochen und Savonarola von den Leuten der Signorie, ohne deren Schutz er verloren gewesen wäre, in den Palast abgeführt. Mit ihm Domenico da Pescia und ein dritter Dominicaner, Silvestro mit Namen. Kaum vermochte man ihn vor Mißhandlungen des Pöbels zu schützen. Sie stießen ihn und schrien lachend, er solle doch prophezeien, wer es gewesen sei. Sie riefen: Arzt hilf dir selber! Auf dem Platze vor dem Kloster lagen Todte und Verwundete. Die Mönche kamen heraus und trugen sie zu sich hinein, um ihnen zu helfen oder sie zu begraben.

Und nun begann ein Proceß, der kurz war, aber der unendlich erscheint, wenn man Schritt vor Schritt den Qualen folgt, die Savonarola zu erdulden hatte. Der Papst verlangte ihn nach Rom, bequemte sich jedoch, einen Commissar zu schicken. Savonarola ward gefoltert; es wird genau berichtet auf welche Weise; die Kräfte verließen ihn unter den Händen seiner Peiniger, denn er war eine zarte kränkliche Natur; kaum losgelassen widerrief er Alles. In diesem Zustande noch verfaßte er rührende Schriften. Die Tortur wiederholte sich zu verschiedenen Malen. Nardi, der in seinen Angaben sehr gewissenhaft ist, versicherte, er habe aus den besten Quellen gehört, daß die Acten gleich beim Niederschreiben gefälscht seien. Der Commissar des Papstes gestand später gleichgültig offen ein, Savonarola sei ohne Schuld gewesen und der Proceß erfunden, den die Florentiner nur ihrer Rechtfertigung wegen hätten drucken lassen. Savonarola wurde zum Tode verurtheilt und am 23. Mai 1498, am Himmelfahrtstage, das Urtheil vollzogen.

Auf dem Platze vor dem Palaste der Regierung war der Scheiterhaufen errichtet. Aus seiner Mitte ragte ein hoher Pfahl mit drei Armen, die sich nach verschiedenen Seiten ausstreckten. Als die drei Männer über eine Art fliegende Brücke zu diesem Galgen hinschritten, steckte der Florentinische Pöbel spitze Pflöcke *von* unten auf zwischen den Brettern des Ganges hindurch, in

die ſie mit ihren nackten Füßen hineintraten. Savonarola's letzte Worte waren Troſt für ſeine Genoſſen, die mit ihm duldeten. Da hingen ſie nun alle drei und die Flammen ſchlugen zu ihnen auf. Ein mächtiger Windſtoß trieb dieſe noch einmal zur Seite; einen Moment lang glaubten die Piagnonen, ein Wunder werde ſich ereignen. Doch ſchon hatte ſie das Feuer wieder verhüllt, und bald ſtürzten ſie mit dem brennenden Gerüſte in die Gluth nieder. Ihre Aſche wurde von der alten Brücke herab in den Arno geſchüttet. Welche Gedanken müſſen Savonarola's Seele bewegt haben, als das Volk, das er Jahre lang geſpornt oder gezügelt hatte, das er ſo völlig mit ſeinen Lippen beherrſchte, ſtumpf und theilnahmlos umherſtand.

7.

Das härteſte, deſſen man Savonarola beſchuldigt hat, iſt der Vorwurf, er habe ſeine Partei angeſtachelt, ihre Gegner mit Gewalt aus dem Wege zu räumen. Dies ſagt Machiavelli. Es ſei nur darum nichts daraus geworden, behauptet er, weil das Volk ſeine Andeutungen nicht ſcharf genug verſtanden habe. Darauf iſt zu antworten, daß die Piagnonen zu verſchiedenen Malen im Begriff ſtanden, mit den Waffen dreinzuſchlagen, und daß Savonarola ſie zurückhielt. Es iſt ferner zu erwidern, daß Machiavelli, deſſen Unbefangenheit in anderen Fällen ſo bewunderungswürdig erſcheint, ſich dennoch dieſem Manne gegenüber vom Haß der Partei zu einſeitigen Behauptungen verführen ließ. Er gehörte zu denen, die Savonarola für einen bewußten Lügner hielten und nach Rom über ihn in dieſem Sinne berichteten. Das älteſte Schriftſtück, das wir von Machiavelli haben, iſt ein Brief über Vorgänge aus jenen ſtürmiſchen Tagen. Gründlicher Haß athmet aus dieſem Schreiben. Machiavelli war damals noch nicht dreißig Jahre alt und eben in den Staatsdienſt eingetreten.

Wo liegt nun das, das über die Verehrung, die der Mann

einflößt, dennoch einen trüben Schatten wirft? Ich will ihn mit einem anderen Mönche von San Marco vergleichen, der lange vor ihm lebte und der das Kloster nicht weniger berühmt gemacht hat als er. Die Wände seiner Gänge, seiner Capellen, niedriger, dunkler Zellen sogar, sind bedeckt von den Malereien Fiesole's, eines von den Nachahmern Giotto's, dessen Werke, erfüllt von reizender Reinheit der Empfindung und verklärt durch eine Art süßer, in sich selbst beschlossener Begeisterung, zu den merkwürdigsten und ergreifendsten Denkmalen einer Künstlerseele gehören.

Seine Arbeiten sind in der That beinahe nicht zu zählen; in gleichmäßiger sanfter Schwärmerei scheint er ohne Aufhören seine Träume dargestellt zu haben. Die Gestalten tragen etwas Aetherisches an sich. Er malt Mönche, die am Kreuze niedersinkend, mit zitternder Inbrunst seinen Stamm umarmen, er malt Schaaren von Engeln, die aneinander gedrängt die Luft durchschweben, als wären sie alle ein langgestrecktes Gewölk, dessen Anblick uns mit Sehnsucht erfüllt. Es waltet ein so unmittelbares Verhältniß zwischen dem, was er darstellen wollte, und dem, was er zu malen vermochte, und zugleich war das, was er wollte, stets so einfach und verständlich, daß seine Bilder auf Jeden einen unmittelbaren, unvergeßlichen Eindruck machen, und so manche Naturen in dieselbe Begeisterung zu versetzen fähig sind, in der sie selbst geschaffen zu sein scheinen.

Im Jahre 1387 geboren, also ein Zeitgenosse Ghiberti's und Brunelleschi's, legte Fiesole mit einundzwanzig Jahren sein Gelübde ab; achtundsechzigjährig starb er in Rom, wo sein Grabmal noch vorhanden ist. Eigentlich war er Miniaturmaler, man sieht das auch seinen Frescobildern an. Sein Leben nach Vasari's Beschreibung klingt wie eine Legende aus uralten frommen Zeiten. Er sollte Prior des Klosters werden, lehnte jedoch die Würde demüthig ab, und all seine Schicksale und Werke spiegeln das Gefühl, das ihn so bescheiden zurücktreten

ließ. Und dennoch war die Wirkung, die von ihm ausging, groß und dauert jetzt noch.

Vergleichen wir den Geist seiner Gemälde mit dem der Predigten Savonarola's, die dieser inmitten der Klosterhallen hielt, von deren Wänden die Werke Fiesole's niederschauten, so empfinden wir am schärfsten, was Fiesole besaß und was Savonarola fehlte, was ihn bei seinen Gegnern so furchtbar verhaßt machte. Ein heiliger Eifer für das Gute, Wahre, Sittliche, Große entflammte sein Herz, aber daß ohne die Schönheit das Gute nicht gut, das Wahre nicht wahr, das Heilige selbst nicht heilig sei, das entging ihm. So wurde er, das weichste Gemüth, unversöhnlich und zwang seine Gegner es auch zu sein, und so vernichtete er sich. Er vergaß, daß das, was die Menschen am meisten zwingt und bildet, nicht der bewußte Gehorsam, der heftig unterdrückte Hang zum Bösen, das gewaltsam sich selbst leitende Beharren auf einer scharf gezogenen Linie ist, die zu Gott leiten soll, sondern daß das unbewußte Aufnehmen eines freundlichen Beispiels, das leise Nachgeben, wenn das Gute und Schöne mit lockender Stimme redet, und das schmetterlingsartige Fortflattern, dem Göttlichen dennoch immer zugewandt, die Mächte eigentlich sind, die die Menschheit geheimnißvoll aber sicher weiterführen. Und so haben Fiesole's sanfte stumme Bilder mehr gethan als Savonarola's Donner, die beinahe spurlos verhallten.

Kaum aber war Savonarola gestorben, so umgab ein Heiligenschein seine Gestalt, der Inhalt seiner letzten Tage wurde als das ruhmvolle Leiden eines Märtyrers von Mund zu Mund getragen und mit Erzählungen von Wundern untermischt. Wie sein Herz nicht mitverbrannt, aus den Tiefen des Arno wieder emporwirbelt und von seinen Verehrern unversehrt aufgefischt worden sei. Dem Unterliegen in den Qualen der Tortur setzte man das Beispiel des Apostel Petrus entgegen, der unter weniger dringenden Umständen den Herrn verleugnet hätte. Dagegen der jämmerliche Tod des Königs von Frankreich, der

hingerafft wurde, nachdem ihm ſein Kind vorausgegangen war, erſchien als die unmittelbare Strafe des Himmels, die Savonarola vorauskündete. Savonarola's Bild mit einer Strahlenkrone um's Haupt wurde in Rom ſelber auf den Straßen feilgeboten.

Der Gedanke drängt ſich uns auf, daß ſein Leiden und ſein Tod auf den ſchaffenden Künſtlergeiſt Michelangelo's nicht ohne Einwirkung geblieben ſei.

Im November 1498 ging er nach Carrara, um den Marmor für die Pietà ſelbſt zu holen. An Ort und Stelle dort ſcheint er die erſte Arbeit gethan zu haben und im April mit dem Blocke nach Rom zurück gekommen zu ſein. Nur ein Jahr war für die Ausführung bedungen worden, über zwei Jahre jedoch ſehen wir Michelangelo vom Beginn der Arbeit an in Rom noch bleiben: ohne Zweifel, weil die Vollendung ſeines Werkes ihn dort feſthielt.

Fünftes Kapitel.

1501—1504.

Ludwig der Zwölfte, König von Frankreich. — Stellung der Florentiner zu Italien. — Der David. — Die fünfzehn Statuen für den Cardinal Piccolomini. — Cesare Borgia vor Florenz. — Der David für den Herzog von Nemours. — Die Madonna zu Brügge. — Die Madonna der Tribune zu Florenz. — Die Grablegung zu London. — Die zwölf Apostel. — Vollendung und Aufstellung des David. — Lionardo da Vinci. — Perugino. — Die Partei der Gegner Michelangelo's. — Tod Alexander Borgia's. — Lionardo's Carton der Reiterschlacht. — Lionardo im Gegensatze zu Michelangelo. — Carton der badenden Soldaten. — Raphael in Florenz.

1.

Der Tod des Königs von Frankreich war für Florenz von glücklichen Folgen gewesen. Seinem Nachfolger, dem Herzog von Orleans, der als Ludwig der Zwölfte den Thron bestieg, standen die geistigen Fähigkeiten zu Gebote, deren Karl der Achte ermangelte. Es hatte ein Ende mit dem dilettantischen Erringenwollen von Ruhm und Königreichen. Ludwig war, als er die Regierung antrat, ein gereifter Mann, dessen langgehegte Pläne nun mit systematischer Arbeit ausgeführt wurden. Seine Gedanken waren längst in vollem Maße Italien zugewandt. Ludwigs Großmutter war eine Visconti gewesen, daraufhin machte er Ansprüche auf Mailand geltend, und zu gleicher Zeit bereitete er sich vor, den Krieg um Neapel mit frischen Kräften aufzunehmen.

Jetzt belohnte sich die Treue der Florentiner gegen Frankreich. Zwei Feinde drohten der Stadt, die Medici und Cesare

Borgia, dessen mittelitalischem Reiche, das er für sich zu gründen im Begriff war, Florenz nicht fehlen sollte. Medici und Borgia standen beide vortrefflich mit Frankreich und hofften auf die Hülfe des Königs, der ihnen gerade so viel Hoffnungen ließ, als es bedurfte, um sie an seine Politik zu fesseln, dennoch aber keinem von beiden gestattete, den Florentinern ernstlich zu Leibe zu gehen. Denn die französische Gesinnung der freien Bürger erschien dem Könige mit Recht als eine sicherere Bürgschaft für die Anhänglichkeit der Stadt, als die Dankbarkeit Piero's oder Cesare's, die er aus Erfahrung kannte.

So stand es denn gut in Florenz. Mit Venedig hatte man sich geeinigt, es unterstützte Pisa nicht weiter, Ludwig schickte sogar Hülfstruppen. Auch im Innern der Bürgerschaft waren bessere Verhältnisse eingetreten. Anfangs ging es den Piagnonen freilich schlecht, und am übelsten den armen Kloster-brüdern von San Marco. Bittschriften der gemeinsten Unter-würfigkeit an den Papst erforderte es, um Verzeihung zu er-wirken. Ihre Glocke, die Piagnona genannt, ward als Verbrecherin rechtskräftig verurtheilt und aus dem Kloster fortgenommen, und der arme Cronaca mit Ausführung des Urtheils beauftragt; man schonte die Anhänger des gestürzten Propheten also nicht, son-dern ließ sie selber Hand anlegen. Die Arrabiaten räucherten die entweihten Kirchen mit Schwefel aus, durch Santa Maria del Fiore jagten sie ein Pferd und tödteten es am Ausgange. Die Piagnonen selber, gedrückt, uneins und voll Furcht, wagten kaum, sich auf der Straße zu zeigen, wo die alte Ueppigkeit in glänzenden Kleidern wieder triumphirend einherzog.

Jedoch verhöhnte man sie zuerst auch und wurden sie durch den Tod und die Verbannung ihrer Häupter als politische Partei vernichtet; dennoch gab man denen, welche die Schriften Savo-narola's hatten ausliefern müssen, bald ihre Bücher zurück. Gegen den König von Frankreich entschuldigte die Signorie die Hinrichtung und wälzte die Schuld von sich ab. Die Piagnonen

entrissen durch die Auflösung, der sie anheimfielen, den Arrabiaten das Band, das diese ihnen gegenüber vereinigte. Die Parteien fanden sich alsbald zu anderen Verbindungen zusammen, es kam wieder darauf an, den Pallesken Widerstand zu leisten und zu verhindern, daß sie die Oberhand gewännen. Das Consiglio grande Savonarola's wurde beibehalten.

Für den Augenblick wagten die Medici nichts gegen die Freiheit der Florentiner, wohl aber hatten diese Pisa zu erobern und Frankreich bei gutem Willen zu erhalten. Darauf wendete sich ihre Politik mit allen Kräften. Die Verhältnisse waren schwieriger Natur, oft hingen die finsteren Wolken dicht über der Stadt und drohten gewaltig; Gold, Glück und Gewandtheit aber leiteten die Blitze gefahrlos nebenab, und mitten in den kriegerischen Unruhen, die ganz Italien ringsum bis dicht an ihre eigenen Mauern erfüllten, herrschte das alte unvermeidliche Jagen nach Reichthum, Ehre und Lebensgenuß.

Unter diesen Umständen kam im Jahre 1501 ein neues Unheil, das mit einem Schlage all die Vortheile der eben überwundenen harten Zeit hätte vernichten können. Cesare Borgia hatte siegreich in der Romagna gekämpft und wollte sich gegen Bologna wenden. Die Bentivogli aber erkauften den Schutz Frankreichs und der König befahl dem Herzog, von seinem Plane zurückzutreten. Statt dessen wollte sich Cesare nun zur Eroberung von Piombino aufmachen und dazu mußte er quer durch Toskana und das Gebiet von Florenz ziehen. Er unterhandelte darüber auf's freundschaftlichste, denn die Florentiner hielten die Päße der Apenninen besetzt und konnten ihm den Eintritt verwehren. Kaum jedoch hatte er erreicht, was er wollte, als er andere Saiten aufzog und brandschatzend in das flache Land hinunterkam.

Plötzlich waren nun auch die Medici bei ihm, die mit ihren Freunden in Florenz diesen Moment für den günstigsten erachteten. Die Verabredung mit den Pallesken in Florenz war

getroffen und Ueberrumpelung der Stadt, Berufung eines Parlamentes und Umsturz der Verfassung die drei Stufen, die man rasch zu ersteigen hoffte. Und wie die Medici auch darin stets den richtigen Moment zu treffen suchten, daß sie Zeiten wählten, in denen das gemeine Volk aufgeregt war, so kamen sie jetzt während einer furchtbaren Trockenheit, wo die Früchte auf dem Felde verdorrten und eine Mißernte und Theuerung zu erwarten stand.

Cesare verlangte, daß das Verbannungsdecret gegen die Medici zurückgenommen werde. Er stand so drohend da, daß die Regierung schwankte, welche Antwort zu geben sei. Die Medici hatten nur das eine bescheidene Begehren gestellt, man solle ihnen den Aufenthalt in ihrer Vaterstadt wieder erlauben; sie besaßen Freunde in allen Kreisen der Bürgerschaft, die ihre Bitte unterstützten. Unruhe bemächtigte sich des Volkes. Man begriff nicht, daß über die Antwort, die man Cesare zu geben hätte, auch nur berathen werden könne. Die Häuser wurden in Vertheidigungszustand gesetzt und die Waffen in Bereitschaft. Eines Tages kommt von den Mitgliedern der Regierung einer erhitzt aus der Thür des Palastes. Man fragt ihn unten auf dem Platze, was er habe. Er wolle nicht dabei sein, antwortet er, wenn da oben verhandelt würde, ob man das Vaterland verrathen sollte. Diese Worte erfüllten die ganze Stadt. Man wußte, daß nahe Verwandte der Medici unter den Signoren säßen. Die Stimmung wurde eine so gefährliche, daß Cesare's Vorschlag verworfen ward. Aber man wolle über die Höhe der Summe mit ihm unterhandeln, wurde geantwortet, für die er als Oberbefehlshaber der florentinischen Truppen auch fernerhin der Freund der Bürgerschaft bliebe. Mit anderen Worten, man wollte sich loskaufen.

Cesare, dem es mit der Restitution der Medici nicht so ganz Ernst war, ließ sich das gefallen. Vielleicht hatte er nur gedroht mit den alten Feinden, um sowohl von diesen die

Summen zu beziehen, mit denen sie seine Hülfe unfehlbar im Voraus bezahlt hatten, als auch von der Stadt günstigere Geldbedingungen zu erlangen. Man kam auf 36,000 Gulden überein; dafür trat er als Oberbefehlshaber der florentinischen Truppen dem Namen nach in die Dienste der Stadt und zog nach Piombino weiter, das er Anfang September einnahm.

Piero blieb nichts als die Hoffnung auf bessere Zeiten. Es ist seltsam, wie das Mißlingen auch dieses Handstreichs wiederum durch den Stolz und Hochmuth seines Charakters, wenn auch auf weiten Umwegen, herbeigeführt worden ist. Zu der Zeit nämlich, wo er noch in Florenz fest saß und Alexander Borgia Erzbischof von Pampelona war, studirte Cesare, dessen Zukunft damals weniger versprach, das canonische Recht auf der Universität von Pisa. In Sachen eines Freundes, der in einen peinlichen Prozeß verwickelt war, kam er nach Florenz herüber und begehrte bei Piero vorgelassen zu werden. Man ließ ihn einige Stunden warten und endlich wieder fortgehen, so daß er unverrichteter Dinge nach Pisa zurückkam. Das soll er Piero nie vergessen haben.

In die Zeit, als Cesare Borgia das florentinische Gebiet verließ und in das von Piombino einfiel, fällt die Bestellung des David bei Michelangelo.

Vor langen Jahren hatte man einen neun Ellen hohen Marmorblock von Carrara nach Florenz geschafft, aus dem die Consuln der Wollenweberzunft, in deren Besitz die Kirche Santa Maria del Fiore war, einen Propheten arbeiten zu lassen beabsichtigten, als eine der Figuren, welche die Kuppel der Kirche außen umgeben sollten. Die Bestellung war in der Folge zurückgenommen worden, der Stein aber bereits behauen und für eine andere Gestalt nicht zu gebrauchen. Vergebens hatte man ihn einst Donatello angetragen, kein Bildhauer glaubte sich im Stande, etwas Rechtes daraus zu machen, und so lag er seit Menschengedenken im Hofe der Werkstätte für Dombauarbeiten.

Jetzt aber meldete sich Jemand, der es damit wagen wollte. Unter der Zahl derer, die im Garten der Medici gelernt hatten, befand sich ein Bildhauer, der von Lorenzo dem Könige von Portugal gesandt wurde und nachdem er dort großartige Bauten und Sculpturen zu Stande gebracht, um 1500 wieder nach Florenz zurückgekehrt war. Andrea Contucci del Monte Sansovino, so hieß der Mann, bat, man möge ihm den Marmor übergeben. Die Consuln aber, ehe sie auf dies Verlangen eingingen, wollten erst Michelangelo's Meinung hören, ob er nicht selber vielleicht etwas Gutes aus dem Marmor zu schaffen wüßte.

Michelangelo hatte soeben über eine andere Arbeit abgeschlossen. Der Cardinal Piccolomini, dessen Familie aus Siena stammte, wollte im dortigen Dome eine Grabkapelle mit Werken der Sculptur ausschmücken und bestellte fünfzehn Marmorstatuen in Lebensgröße bei Michelangelo. Der Contract, ein interessantes Actenstück, das die genauesten Bestimmungen enthält, war am 19. Juni 1501 in Rom unterzeichnet worden. Jacopo Galli, Michelangelo's römischer Freund, vermittelte auch hier und verbürgte die eventuelle Rückerstattung vorausempfangener Gelder, falls die bedungenen Ablieferungstermine nicht eingehalten würden oder die Qualität der Statuen dem Vertrage nicht entsprechend erschiene. Michelangelo aber, als er den ungeheuren, prächtigen Stein vor Augen sah und den Ruhm erwog, den er durch eine Arbeit dieser Ausdehnung in Florenz erwerben könnte, ließ die fünfzehn Statuen für Siena auf sich beruhen, unterwarf den Marmor einer sorgfältigen Prüfung und übernahm die Arbeit. Sansovino hatte doch nur unter der Bedingung daran gehen wollen, daß er den Block durch Anfügung einiger anderer Marmorstücke vervollständigte. Michelangelo aber erklärte, daß er ohne jede Zuthat arbeiten würde. Dies gab vielleicht die Entscheidung. Am 16. August 1501 wurde der Auftrag ausgefertigt.

Zwei Jahre sind ihm darin zugestanden, vom 1. September

an gerechnet, und monatlich, so lange er arbeitete, sechs schwere Goldgulden Gehalt. Was am Ende noch nachzuzahlen sei, sollte dem Gutdünken und Gewissen der Auftraggeber überlassen bleiben. Am 13. September Morgens in der Frühe, es war an einem Montage, brach er den Stein an. Einzige Vorbereitung für seine Arbeit war die Anfertigung eines kleinen Wachsmodells, das in den Uffizien noch vorhanden ist. So meißelte er im Vertrauen auf sein gutes Auge darauf los und Ende Februar 1503 war schon soviel geschafft worden, daß er seine Arbeit als halb vollendet zeigen konnte. Er bat bei dieser Gelegenheit um Feststellung des Gesammtpreises, und man vereinigte sich über vierhundert Goldgulden.

Während Michelangelo, der nicht, wie es heute geschieht, den Stein bis auf die letzte Ueberarbeitung fremden Händen überließ, sondern vom ersten Anfang an bis zur letzten Vollendung Alles allein that, so in seine Arbeit versenkt war, wurde im Jahre 1502 von den Medici ein neuer Versuch gemacht, sich der Stadt zu bemächtigen. Diesmal kamen sie weiter, sie hatten bessere Verbündete und größere Mittel. Die Petrucci, die in Siena herrschende Familie, die Baglioni von Perugia, die Vitelli und Orsini standen ihnen zur Seite. Arezzo und Cortona, zwei florentinische Städte, hatten sie bereits eingenommen, und der Papst mit Cesare Borgia schien ihren Fortschritten kein Hinderniß in den Weg zu legen. In dieser Noth wandte sich die Republik an Frankreich und ihre Vorstellungen von der Wichtigkeit der eigenen unabhängigen Existenz für den König wirkten so schlagend, daß sie auf seine drohenden Befehle hin die verlorenen Städte zurückerhielt. Michelangelo aber trug diese neue Schuld der Dankbarkeit gegen Frankreich eine neue Arbeit ein.

Zu den Mitteln nämlich, mit denen man am Hofe des Königs operirte, gehörten nicht blos verlockende Geldsummen, sondern auch Werke der Kunst, die zu Geschenken verwandt

wurden. Schon im Jahre 1501 hatten die florentinischen Gesandten am Hofe des Königs aus Lyon geschrieben, der Herzog von Nemours wünsche lebhaft eine Bronzecopie des von Donatello gearbeiteten und im Hofe des Regierungspalastes stehenden Davids zu besitzen; zwar wolle der Herr die Kosten wiedererstatten, scheine aber nicht abgeneigt, das Werk als ein Geschenk anzunehmen. Der Herzog hatte übrigens schon 1499 eine Anzahl Marmor- und Bronzebüsten als Geschenk der Stadt erhalten, darunter eine, die Kaiser Karl den Großen darstellte.

Die Signorie antwortete auf dieses vom 22. Juni datirte Schreiben am 2. Juli, es sei augenblicklich Mangel an guten Meistern in der Stadt, die einen solchen Guß auszuführen im Stande wären, doch werde man die Sache jedenfalls im Auge behalten. Dabei blieb es. Als jetzt aber im Sommer 1502 die Noth mit den Medici einbrach und es mehr als jemals auf den guten Willen Frankreichs ankam, fand sich auch alsbald ein guter Meister für diesen Guß. Michelangelo übernahm ihn am 2. August des Jahres, gerade als die Franzosen zu Gunsten der Florentiner in Arezzo einrückten.

Die Statue sollte dritthalb Ellen hoch sein und in sechs Monaten fertig abgeliefert werden. Das Metall giebt die Regierung. Fünfzig Gulden werden angezahlt, der endgültige Preis wie gewöhnlich erst nach Vollendung des Ganzen bestimmt. In der Folge indessen wurde auch durch diesen Contract die Sehnsucht des Herzogs von Nemours nach seinem David nicht erfüllt. Die Gesandten erinnern, die Signorie entschuldigt sich; endlich wird die Statue bestimmt zu Johanni 1503 in Aussicht gestellt, vorausgesetzt, daß der Meister Michelangelo sein Versprechen halte, aber es sei freilich bei der „Denkungsart solcher Leute" auf Versprechungen nicht viel zu geben. Dieser Vorbehalt erwies sich als begründet. Der Herzog erhielt nichts, er fiel beim Könige in Ungnade, und als Jahre später die *Arbeit* endlich vollendet worden war, wurde sie einem anderen

hohen Herrn am französischen Hofe dargebracht. Heute weiß man nichts mehr von ihr. Ebensowenig von einer zweiten Bronzearbeit, die Michelangelo damals für Piero Soderini den Gonfalonier der Stadt vollendet und die gleichfalls nach Frankreich ging. Condivi sagt nicht einmal, was sie darstellte.

Dagegen müssen in diese Jahre zwei andere Arbeiten gesetzt werden, die Statue und ein Gemälde, welche beide wohlerhalten dastehen und von denen die erstere zu Michelangelo's schönsten Werken gehört. Pierre Moscron, ein flandrischer Kaufmann, kaufte sie ihm ab und Michelangelo sandte das Werk nach Brügge, wo die Madonna heute noch steht, rein und unberührt, als wäre sie eben aus seinen Händen gekommen. Pierre Moscron ließ sie dort im Dome aufstellen, nachdem die Capelle, deren Altar sie schmücken sollte, auf eigene Kosten von ihm erbaut worden war. Schon 1521 als Albrecht Dürer durch Brügge kam, stand Michelangelo's Werk im Dome, und er wurde hingeführt, um es zu bewundern.

Diese Madonna ist mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt. Sie ist einfacher als die römische. Sie ist lebensgroß. Sie sitzt da, von der zartesten Gewandung umhüllt, das Kind steht zwischen ihren Knien, an das linke angelehnt, dessen Fuß auf einen Steinblock auftritt, so daß es um ein geringeres höher als das rechte aufragt. Auf diesem Steine steht auch das Kind, und zwar als wollte es eben herabsteigen. Seine Mutter hält es mit der linken Hand zurück, während die Rechte mit einem Buche in ihrem Schooße ruht. Sie blickt gerade aus, ein Tuch ist ihr über das Haar gelegt und fällt zu beiden Seiten auf Hals und Schultern anschmiegsam herab. In ihrem Antlitz, ihren Blicken hegt sie eine wunderbare Hoheit, einen königlichen Ernst, als fühle sie die tausend frommen Blicke des Volkes, das zum Altare zu ihr aufsieht. Wollte man ihr, wie es Sitte ist, von irgend einem kleinen Abzeichen einen Beinamen geben, so könnte dies von der straffen Falte ihres Gewandes sein, die von

der Spitze des linken Knies durch das darauftretende Kind seitwärts niedergezogen wird. Das Kind aber gleicht durchaus dem kleinen Johannes auf dem Gemälde der Nationalgalerie zu London. Die Aehnlichkeit erscheint so auffallend, daß die Verwandtschaft der Arbeiten, einer doppelten Blüthe gleichsam die demselben Gedanken entsprang, kaum abzuweisen ist.

Wir haben einen Abguß der Madonna in Berlin. Ich ging eines Morgens in das Museum, als die bleiche Januarsonne auf die Statue fiel. Ein leichtes goldnes Licht streifte sie von der Seite, das sanft leuchtete, ohne das übrige in Schatten zu bringen. Ein wunderbares Leben sah ich über die Gestalt ausgegossen. Das Antlitz als athmete es, ein liebliches Profil, eine entzückend sanfte Modellirung des Mundes und des Kinnes. Die Hände so weich; der Faltenwurf ist leicht. Besonders schön die Hand, in deren Finger die des Kindes hineingreift. Dabei bot sich die Gestalt, von allen Seiten ringsum betrachtet, in vollendeter Durchführung dar.

Verwandt mit der Madonna in Brügge auch ist ein in Florenz befindliches, unvollendetes Basrelief einer sitzenden Madonna, vor deren Knien das Jesuskind steht, das Händchen auf ein offenes Buch gelegt. Unvollendete Werke großer Meister erwecken in der Phantasie des Betrachtenden immer unbestimmte Erwartungen: auch hier möchte man vermuthen, es könne etwas zu Stande gekommen sein, was andere Arbeiten Michelangelo's vielleicht noch übertroffen hätte.

Das Gemälde, das ich in die gleiche Zeit setze, ist für Angelo Doni gemalt worden und steht heute, ebenfalls in vorzüglichem Zustande, in der Tribüne der Uffizien zu Florenz. Die Jungfrau kniet dem Zuschauer entgegen mit beiden Knien auf dem Boden und empfängt nach rückwärts gewandt in ihre Arme das Kind, welches ihr Joseph über ihre rechte Schulter von hinten herreicht. Die Figuren sind etwas weniger als lebensgroß genommen. Johannes kommt von weitem heran,

klein und ohne Zusammenhang mit der Hauptgruppe; den Hintergrund füllt eine Anzahl nackter männlicher Gestalten, die in verschiedenen Bewegungen im Halbkreise stehend oder sitzend, durchaus nichts mit der heiligen Familie zu thun haben. Sie sind entfernt und klein, aber mit großer Sorgfalt gemalt und musterhaft gezeichnet. Die Gruppirung der heiligen Familie selbst dagegen erscheint mir gesucht. Die Farben sind mit der erdenklichsten Sorgfalt aufgetragen, aber das Colorit hat an der Stelle, wo das Gemälde steht, nichts Frisches, Blühendes. Ich sah es einmal, aber in einem der helleren Seitenräume der Tribuna. Nun erschien es ganz licht und unglaublich zart ausgeführt. Alles feiner, durchsichtiger, ja anmuthiger, als ich es vorher je gesehen. Angelo Doni bezahlte es mit siebzig Dukaten. Die Angabe dieser Summe bei Condivi widerlegt die Anekdote, welche Vasari erzählt, derzufolge Michelangelo von Doni zweimal siebzig Dukaten erhalten hätte. Es ist derselbe Doni, dessen Portrait, sammt dem seiner Frau, Raphael wenig Jahre später gemalt hat, der in Doni's Hause wohl aufgenommen war; Gesichter, die wenig Neugier erweckendes für die Welt haben würden, wenn sie nicht durch die Hand eines solchen Mannes der Vergessenheit entrissen worden wären. Dreißig Jahre später ward Michelangelo's Gemälde für zweihundert zwanzig Scudi weiterverkauft und der Käufer hoffte mehr noch dafür wieder zu erhalten. Aus Lyon, wo dieser Handel damals abgeschlossen wurde, muß es dann nach Florenz zurückgekehrt sein.

Was diesem Werke noch ein besonderes Interesse verleiht, ist der Umstand, daß die Malerei und auch die Auffassung an einigen Theilen lebhaft an Signorelli erinnert. Und nun findet sich, daß zu der Zeit gerade, wo Michelangelo aus Rom nach Florenz zurückkehrte, Luca Signorelli im Dome zu Orvieto die Wandgemälde schuf, auf denen heute sein Ruhm zumeist beruht. Orvieto liegt so sicher an der Straße von Rom nach Florenz, daß es nicht umgangen werden kann: der Weg führt durch das

Städtchen, und Michelangelo, den wir später als alten Bekannten Signorelli's wiederfinden, kann ihn dort bei der Arbeit getroffen haben. Diese Malerei muß Eindruck auf ihn gemacht haben: wir würden das sogar annehmen, auch wenn wir keinen Beweis dafür hätten. Michelangelo's Heilige Familie aber liefert ihn in bester Form. Und nicht diese allein: noch ein zweites Gemälde, freilich ein elend verdorbenes, unfertiges Stück, wird heute Michelangelo zugeschrieben, das in jener Zeit entstanden sein kann und das eine noch größere Verwandtschaft mit Signorelli bekundet. Es ist eine Grablegung, in Besitz der englischen Nationalgalerie. Die am besten erhaltene Figur, die eines Mannes, welcher den Leichnam Christi in das Grab heruntertragen hilft ist eine bewunderungswürdige Gestalt. Ueber die Farbe kann ich nichts sagen, da mir das Werk nur aus einer Photographie bekannt ist.

Die Composition weist schon deshalb auf Michelangelo hin, weil hier ein Versuch vorliegt, bei einer Scene des Neuen Testamentes die typische Darstellung zu ignoriren und von fremder Seite her etwas Neues zu geben. Das Motiv, den Leichnam Christi in schwebender Stellung tragen zu lassen, war unerhört in der Kunst bis dahin und ist es auch in der Folge geblieben. Wie heidnisch im tiefsten Herzen, was die Vermischung des rein Formalen anlangt, Michelangelo's Jahrhundert war, tritt hier in fast abschreckender Weise hervor. Das von ihm in dieser Grablegung ausgebeutete Motiv nämlich ist einer Composition Mantegna's entnommen worden: einem Bacchanale, wo wir einen trunkenen Silen von zwei Faunen fast in derselben Weise fortgeschleppt sehen.

Wir wissen, wie tief religiös Michelangelo dachte und fühlte. Wenn er deshalb unbefangen hier Mantegna benutzte, so liefert das eben nur den Beweis dafür, wie sehr kirchliches und heidnisches Alterthum damals zusammenflossen und wie wenig man, wo es sich um Kunstformen handelte, auf den Inhalt

achtete, an dem sie zur Erscheinung kamen. Nicht anders ist es zu erklären, wenn Raphael später dieselben Kindergestalten hier als Engel mit einer Maria und dort als Amoren bei einer Venus erscheinen läßt.

Daß solche Arbeiten neben Michelangelo's großen Schöpfungen zur Entstehung kamen, darf nicht Wunder nehmen bei seinem Fleiße. Er war in unabläſſiger Thätigkeit. Eine ganz andere Aufgabe als diese einzelnen Werke boten, wurde ihm in der Bestellung von zwölf Statuen der Apostel zu Theil, jeder vier und eine viertel Elle hoch, über welche dieselben Consuln der Wollenweberzunft, für die Michelangelo den David arbeitete, im Frühling 1503 einen Contract mit ihm abschlossen. Ein Jahr gerade vor Vollendung des David. Die Leute kannten ihn jetzt einigermaßen und erfanden ein geniales Mittel, ihn zuverläſſig zu machen. Alle Jahre sollte ein Apostel abgeliefert werden. Michelangelo würde auf Kosten der Besteller nach Carrara gehen und die Blöcke auswählen. Der Preis bliebe dem Gutdünken überlassen. Dagegen ginge mit jeder Statue ein Zwölftel des Eigenthums an einem Hause auf Michelangelo über, das der Kirchenvorstand nach seinen Vorschlägen als Werkstätte eigens für ihn erbauen ließ, so daß es mit der Ablieferung des letzten Apostels völlig in seinen Besitz gelangte. Dies war gewiß lockend, und trotzdem kam nichts zu Stande als der Apostel Matthäus in den gröbsten Umrissen, der heute im Hofe der Akademie von Florenz steht.

Michelangelo wollte seinen David fertig bringen. Hier hielt er Wort. Zwar vollendete er ihn nicht, wie Condivi sagt, in achtzehn Monaten, auch nicht in den bedungenen zwei Jahren: die Arbeit dauerte einige Monate darüber hinaus; aber wenn man die unruhigen Verhältnisse der Stadt bedenkt und die Zwischenaufträge, denen Michelangelo sich nicht zu entziehen vermochte, so erscheint dieser Zeitraum gering genug. Er arbeitete so fleißig, daß er Nachts oft angekleidet schlief, wie er von der

Arbeit hinfiel, um anderen Tages gleich wieder daran zu gehen. Am 25. Januar 1504 beriefen die Consuln der Wollenweberzunft eine Versammlung der ersten florentinischen Künstler. Der David des Michelangelo sei so gut wie fertig: es solle berathen werden, wo er am besten aufzustellen sei.

Das hierüber geführte Protokoll ist noch vorhanden. Es theilt den Wortlaut der vorgebrachten Meinungen mit und ist auch deshalb wichtig, weil es über den Personalbestand der im Jahre 1504 zu Florenz befindlichen Künstler von Bedeutung Auskunft giebt. Es führt uns in die Bewegung jenes Tages, an dem Michelangelo zum ersten Male sein Werk den Blicken der Meister preisgab. In der Werkstätte Angesichts der Statue traten die Männer zusammen. Michelangelo hatte die letzte Zeit einen Bretterzaun um sein Werk gezogen und Niemandem Zutritt gestattet, jetzt aber stand der jugendliche Riese unverhüllt vor Aller Augen und forderte Lob oder Tadel von denen, die in der ganzen Stadt zu einem Urtheil die Berufensten schienen.

Messer Francesco, erster Herold der Signorie, eröffnete die Sitzung. ‚Ich habe die Sache in meinem Geiste hin- und herüberlegt und reiflich erwogen,' beginnt er. ‚Zwei Orte habt ihr, wo die Statue stehen kann, entweder da, wo die Judith steht, oder im Hofe des Palastes, wo der David steht.' Eingeschaltet sei hier die Bemerkung, daß beides Werke Donatello's sind. Die Judith, ein Bronzeguß, der jetzt unter einem Bogen der Loggia dei Lanzi seinen Platz hat, wurde im Jahre 1495 aus dem Palaste Medici fortgenommen und neben dem Eingange des Regierungspalastes aufgestellt, eine mehr seltsame als anziehende Arbeit. Der David, der mit dem einen Fuße auf das Haupt Goliath's tritt und in der Hand ein Schwert hält, ist dieselbe Statue, die Michelangelo für den Herzog von Nemours zu copiren hatte. Der Hof des Palastes, in dem sie damals befindlich war, ist eng, weil das Gebäude sich so hoch erhebt, und von schöner Architektur, und das Licht, das aus der Höhe herab

fällt, von eigenthümlich bläulichem Schimmer. — ‚Für den ersten Ort,‘ fährt Messer Francesco fort, ‚spricht, daß er für die Judith, als ein böses Omen, nicht geeignet ist. Denn unsere Abzeichen sind das Kreuz und die Lilie, und es ist nicht gut, daß da eine Frau stehe, welche einen Mann tödtet. Auch wurde sie unter einer ungünstigen Constellation daselbst aufgestellt. Deshalb ist es auch seit der Zeit immer schlechter und schlechter bei uns gegangen und Pisa verloren worden. Was dagegen den David im Hofe des Palastes anbetrifft, so ist er unvollkommen, denn von hinten angesehen, bietet sein eines Bein einen häßlichen Anblick dar. Deshalb geht mein Rath dahin, dem Giganten einen dieser beiden Plätze zu geben, am liebsten den, wo die Judith steht.‘

Wie seltsam klingt der politische Aberglaube dieses Mannes! So war der Boden beschaffen, auf dem Savonarola festen Grund gefunden zu haben glaubte. Ein Wust solcher Ideen flatterte in der Atmosphäre jener Zeit umher und umspann Hoch und Niedrig mit seinen Fäden.

Der Architekt Monciatto ist der Zweite, der seine Meinung abgiebt. ‚Ich glaube,‘ sagt er, ‚daß alle Dinge ihren Zweck haben und daß sie dafür angefertigt werden. Da nun diese Statue dafür gemacht worden ist, um auf einem von den Pilastern außerhalb der Kirche oder auf einem der inneren Pfeiler ihren Platz zu finden, so sehe ich keinen Grund ein, sie jetzt daselbst nicht aufzustellen. Sie schiene mir da als ehrenvolle Zierde der Kirche und des Kirchenvorstandes und auch an einem vom Verkehre berührten Orte zu stehen. Indessen da ihr doch einmal von der ersten Ansicht abgegangen seid, so sage ich, man möge sie im Palaste oder im Inneren der Kirche aufstellen. Da ich übrigens nicht sicher bin, wo sie am besten stehen wird, so halte ich mich an das, was die Anderen sagen: die Zeit war zu kurz, um über einen besseren Platz nachzudenken.‘

Nach ihm nimmt Cosimo Roselli das Wort, einer der

älteren Meister, der etwas steif und hölzern in seinen Bildern erscheint. Er drückt sich ebenso confus wie sein Vorgänger aus. Er stimme den beiden Herren bei. Am besten würde die Statue im Inneren des Palastes stehen. Uebrigens sei seine Ansicht gewesen, man solle sie an der Treppe vor der Kirche rechter Hand auf einen hohen verzierten Unterbau stellen. Da würde er sie hinbringen, wenn er zu bestimmen hätte.

Sandro Botticelli äußerte hierauf, Roselli habe gerade den Ort getroffen, den er auch meine. Alle Vorübergehenden sähen den David da am besten. Als Pendant auf die andere Seite könne man eine Judith hinstellen. Doch meint er, auch unter der Loggia neben dem Palaste der Regierung sei ein guter Platz für sie.

Nun kommt Giuliano di San Gallo zu Worte, einer der berühmtesten Architekten und Ingenieure in Italien. Er und sein ebenso berühmter Bruder Antonio standen in Diensten der Republik und waren oft mit der Errichtung von Festungswerken oder städtischen Bauten beauftragt. Er ist dafür, die Statue unter den mittelsten Bogen der Loggia zu stellen. Der Marmor sei zart und durch die Witterung bereits angegriffen, er müsse bedeckt stehen. Doch könne man sie auch an die innere Rückwand der Loggia bringen mit einer schwarz ausgemalten Nische dahinter.

Diese Meinung, daß der David ein Dach über sich haben müsse, erhält erneute Wichtigkeit, weil seine heutige Versetzung zum Theil ähnlicher Gründe wegen erfolgt ist. Sangallo wurde nicht gehört. Drei Jahrhunderte lang stand die Statue an der freien Luft, bis ihr Zustand es nothwendig machte, sie unter Dach und Fach zu schaffen. Die heutigen Florentiner waren dagegen, weil der David auf seinem alten Platze bleiben müsse. Damals hätte man besser gethan, ihn unter die Loggia zu stellen.

Am 25. Januar 1504 hatte man die wichtigsten Bedenken gegen die Loggia. Der zweite Herold der Signorie that sofort

Einspruch. Die Loggia werde zu öffentlichen Feierlichkeiten gebraucht; sollte der David durchaus darunter stehen, so möge man ihn unter ihren offenen Seitenbogen nach dem Palaste hin aufstellen. Da stände er unter einem Dache und zugleich Niemandem im Wege. Auch macht er den Vorschlag, ob die versammelten Herrschaften sich nicht lieber, bevor sie einen Beschluß faßten, an die Herren von der Regierung selber wenden wollten, unter denen Leute wären, die mit solchen Dingen Bescheid wüßten.

Nachdem eine Anzahl anderer Künstler nichts Neues vorgebracht, begegnen wir jetzt einem Manne, der sich in dieser Versammlung durch seine Worte allerdings nicht hervorthat, der aber als der größte aller damals lebenden Künstler nach kurzer Zeit auch Michelangelo gegenüber hohe Bedeutung gewinnt: Lionardo da Vinci.

Lionardo war schon im Jahre 1499 nach Florenz zurückgekehrt und vielleicht bereits dort anwesend als Michelangelo aus Rom kam. Lodovico Sforza, sein Herr, dem er beinahe zwanzig Jahre lang gedient, fiel als das Opfer der eigenen ränkevollen Politik. Die Franzosen nahmen ihm sein Land, er flüchtete nach Deutschland, kam zurück, wurde abermals geschlagen, erkannt, als er in erbärmlicher Verkleidung davonzukommen versuchte, und nach Frankreich geschleppt, wo er nach zehn Jahren elenden Gefängnisses abstarb.

Lionardo nahm an des Herzogs Hofe und in Mailand eine Stellung ein, wie er sie nirgends wiederzufinden hoffen durfte. Bei allen künstlerischen Unternehmungen zu Rathe gezogen, als Baumeister am Dome angestellt, als Gründer einer Malerakademie, als Ingenieur für Wasserbauten und Kriegswesen im höchsten Ansehen, malte er Bild auf Bild zur Vergrößerung seines Ruhmes und krönte zuletzt Alles was er geleistet durch das Abendmahl im Kloster Santa Maria delle Grazie, wo dies Gemälde eine Wand des Speisesaals einnimmt. Es war hergebracht in

den italienischen Klöstern, eine solche Darstellung an dieser bestimmten Stelle anbringen zu lassen.

Heute noch, wo das Werk beinahe verschwunden ist, wirkt es mit unwiderstehlicher Gewalt durch die Bewegung der Gestalten und durch die Kunst, mit der sie zu Gruppen verbunden sind. Christus bildet die Mitte; zur Rechten und zur Linken zwei Gruppen, jede von drei Gestalten. Dadurch nun, daß im Ganzen die größte, fast architektonische Symmetrie herrscht, im Einzelnen aber eine Freiheit, durch die in der Stellung jeder Figur ihr ganzer Charakter zum Ausdruck kommt, entsteht eine Wirkung, die in Momenten der Bewunderung zu der Behauptung nöthigen könnte, es sei dies die schönste und erhabenste Composition, die jemals ein italienischer Meister zu Stande brachte. Sicherlich ist sie das frühste Werk jenes großartigen neuen Styles, in dem Michelangelo und Raphael später malten, denen dies Gemälde jedoch niemals zu Gesicht kam, da keiner von beiden in Mailand gewesen ist.

Lionardo's Lieblingsarbeit aber war eine Reiterstatue, die Francesco Sforza, den Vater des Herzogs Lodovico darstellte. Sechszehn Jahre brauchte er, um das Modell zu verfertigen. Im Jahre 1493 als Bianca Sforza den Kaiser Maximilian heirathete und die Hochzeit in Mailand prachtvoll begangen wurde, war es unter einem Triumphbogen ausgestellt. Und jetzt, bei der Eroberung der Stadt durch die Franzosen, hatte es den gascognischen Armbrustschützen zum Ziel für ihre Bolzen gedient. Der Herzog war gefangen, Lionardo verließ die Stadt. Er hat Unglück gehabt mit seinem Ruhme. Denn es war doch nur eine böse Laune des Schicksals, daß dieses Werk, an dem er zuletzt auf eigene Kosten hatte arbeiten lassen, weil dem Herzog das Geld ausging, nun so verlassen werden mußte, und daß das Abendmahl von der feuchten Mauer, auf die es gemalt worden ist, vorzeitig abblätterte, während viel ältere Malereien in demselben Saale unversehrt geblieben sind. Von dem Modelle

der Statue hören wir zuletzt 1501, wo der Herzog Ercole von Ferrara sich vergeblich bemühte, das Pferd für Ferrara zu erhalten, das er zu seiner eigenen Statue verwenden wollte.

Dennoch besitzen wir noch genug Werke des großen Meisters, um die Erzählungen vom Zauber seiner Kunst nicht als inhaltslose Uebertreibungen betrachten zu müssen. Man ist immer geneigt, hier ungläubig zu sein. Lionardo's Gemälde aber sind von solchem Reize, daß die wahrhaftigste Beschreibung hinter ihnen zurückbliebe. Man würde es nicht für möglich halten, wenn man es nicht mit Augen sähe. Er besitzt das Geheimniß, das Klopfen des Herzens beinahe aus dem Antlitze derer lesen zu lassen, die er darstellt. Er scheint die Natur in ewigem Sonntagsglanze zu erblicken, gar nicht anders. Wir, weil unsere Sinne sich abstumpfen allgemach und weil wir denselben Verlust bei unseren Freunden entdecken, glauben zuletzt, der frische, frühlingsreine Anblick der Natur und des Lebens, der sich uns aufthat, so lange wir Kinder waren, sei nur eine Täuschung des Glückes gewesen, und das gedämpftere Licht, in dem sie uns später erscheinen, gewähre die wahrhaftigere Betrachtung. Aber treten wir vor Lionardo's schönste Werke, ob da nicht die Träume idealen Daseins wieder natürlich und inhaltsreich erscheinen! Wie einem Magnete, der durch eisenhaltigen Sand fährt, die Splitter des Metalls zufliegen und in tausend feinen Spitzen an ihm haften bleiben, während die Sandkörner machtlos abfallen, giebt es Menschen, die, durch das todte Gewühl des ewigen Verkehrs hinstreifend, die Spuren des ächten Metalls darin allein mit sich forttragen, willenlos, nur ihrer Natur nach, die es von allen Seiten her auffaugt. Es sind seltene, bevorzugte Männer, denen das zu Theil ward. Lionardo gehörte zu diesen Begünstigten des Schicksals. In Begleitung eines wunderschönen Jünglings erschien er jetzt in Florenz, Salaino's, der ihm aus Mailand dahin gefolgt war, nach dessen krausen, ineinander geringelten Locken (begli capelli ricci e inanellati, sagt Vasari)

er das goldschimmernde Haar mancher Engelsgestalten gemalt hat. Salaino war sein Schüler; noch deutlicher aber offenbart sich der Grundsatz, daß das Gleiche Gleiches an sich ziehe, in einem anderen seiner Schüler, einem schönen, jungen Mailänder aus guter Familie, Francesco Melzi mit Namen, dessen Gemälde von denen Lionardo's kaum zu unterscheiden waren. Aber er malte wenig, weil er reich war. Beinahe dasselbe kann von Boltraffio, einem anderen seiner Schüler und mailändischem Edelmanne, gesagt werden.

Als Lionardo nach Florenz kam, war er der erste Maler Italiens. Filippino Lippi trat ihm eine Bestellung ab, ein Altarbild für die Kirche eines Klosters, in dem Lionardo mit seiner Dienerschaft sich einquartierte, dann aber lange zögerte, ehe er seine Arbeit in Angriff nahm. Ganz ebenso hatte er es in Mailand gemacht, ehe er das Abendmahl begann. Tage lang saß er dort, ohne die Hand zu rühren, vor seinem angefangenen Werke, in Betrachtungen verloren, und erwartete den Moment, wo sich ihm das Antlitz Christi so offenbaren würde, wie er es im Geiste zu erblicken wünschte. Es half nichts, daß der Prior des Klosters sich beim Herzog selber beklagte.

Endlich brachte er auch in Florenz etwas zu Stande, einen Carton, Christus, Maria und die heilige Anna. Das Volk von Florenz strömte in das Kloster, um dieses Werk zu bewundern. Sein höchster Triumph aber war das Bildniß der Mona Lisa, der Frau des Francesco del Giocondo, eine Schöpfung, die Alles übertrifft, was die Kunst in dieser Richtung geschaffen hat. Franz der Erste erkaufte es nach Frankreich, wo es heute noch im Louvre zu sehen ist. Alle Beschreibung würde vergeblich sein. Wie das Antlitz der sixtinischen Madonna die reinste Jungfräulichkeit darstellt, so sehen wir hier die schönste Frau, weltlich, irdisch, ohne Erhabenheit, ohne Schwärmerei, aber von einer stillen, ruhenden Gelassenheit, mit einem Blick, einem Lächeln, einem sanften Stolze, der sie umgiebt, daß man mit unendlichem

Vergnügen ihr gegenübersteht. Es ist als schlummerten in ihr die Gedanken, als lägen Liebe, Sehnsucht, Haß, Alles was ein Herz erregen kann, eingesummt vom Gefühle genügsamen Glückes. Vier Jahre arbeitete er daran und gab das Bild, das die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht zu haben scheint, als unvollendet hin. Wenn er daran malte, mußte immer Saitenspiel und Gesang im Gemache sein, oder er lud geistreiche Leute ein, um die schöne Frau zu erheitern und den melancholischen Zug verschwinden zu lassen, der sich so leicht in ein Gesicht einschleicht, das still hält, um gemalt zu werden. Ein solches Portrait war nicht geschaffen worden, so lange es Künstler in Italien gab. Und so wuchs der Ruhm, den Lionardo aus Mailand mitgebracht, durch den, den er nun in seiner Vaterstadt frisch dazu erwarb.

Michelangelo konnte sich ihm als Maler nicht im Entferntesten vergleichen. Als Bildhauer aber nahm er die erste Stelle ein. Dennoch war es nicht möglich, daß die Gebiete scharf geschieden blieben, da jeder von beiden Bildhauer und Maler zugleich war. Dazu die Differenz des Naturels und des Alters. Michelangelo noch keine Dreißig, stolz und voll Bewußtsein dessen, was er gethan hatte und thun wollte: Lionardo, ein bald fünfzigjähriger Mann, der seit langen Jahren am Hofe des reichsten Fürsten von Italien die erste Stelle eingenommen, empfindlich von Natur, durch die letzten Erfahrungen vielleicht sogar erbittert, und nicht gewillt, mit einem Anderen das Gebiet zu theilen, das er allein zu beherrschen gewohnt gewesen.

Bei dem Marmorblocke, den Sansovino gefordert hatte, gerieth Michelangelo (wenn Vasari wahr ist) mit Lionardo zuerst zusammen, dem der Stein gleichfalls zugedacht gewesen war. Es wäre jedoch zuviel gewagt, wollten wir annehmen, daß Lionardo's Abwesenheit im Jahre 1502 und im folgenden schon durch Eifersucht auf Michelangelo herbeigeführt worden sei. Während dieser Zeit stand er in Diensten Cesare Borgia's als

Architekt und General-Ingenieur der Romagna. Lionardo kannte den Festungsbau und was dazu gehört von Grund aus, es verlangte ihn nach einer Thätigkeit, die seine Kräfte in Anspruch nähme, endlich, er war daran gewöhnt, einem Fürsten zu dienen. Keinen besseren Herren konnte er finden als den Herzog, dessen edlere Eigenschaften den seinigen entsprachen. Dieselbe Stärke war auch Lionardo eigen, der ein Hufeisen wie Blei zusammenbog. Cesare war von königlicher Freigiebigkeit und einer der schönsten Männer. Seine ausgezeichneten Feldherrngaben erkannte Jeder an, seine Armee, die Artillerie besonders, galt für die beste in Italien. Seine Zukunft schien gesichert. Er wollte sich ein Königreich zusammenerobern, und der Anfang, den er gemacht hatte, ließ große Dinge erwarten.

Damals nämlich, als die Medici im Jahre 1502 mit ihrer Expedition verunglückt waren, und auch ihm selber das florentinische Gebiet vom König von Frankreich als unangreifbare Waare erklärt worden war, hatte er sich gegen Urbino gewandt und dieses Herzogthum in seine Gewalt gebracht. Immer noch als Freund der Republik, die ihn sogar mit Mannschaften dabei unterstützte. Lionardo's Dienst also war keine Verrätherei an seinem Vaterlande, obgleich das nicht zu leugnen blieb, daß Cesare's Absichten auf die Stadt sich nicht änderten, sondern nur aufgeschoben wurden.

Wie lange Zeit er beim Herzoge blieb, ist nicht genau anzugeben. 1503 finden wir ihn im florentinischen Lager vor Pisa und 1504 endlich wieder in der Stadt selbst, wo er neben anderen Arbeiten noch immer mit dem Portrait der Mona Lisa beschäftigt war.

In der Versammlung spricht er nur wenig Worte, mit denen er sich für Sangallo's Ansicht erklärt: die Statue sei unter die Loggia zu stellen; es werde sich schon so einrichten lassen, daß die öffentlichen Festlichkeiten nicht darunter zu leiden hätten. Diese Meinung hatte an jenem Tage die Majorität für sich,

scheint es. Zur Annahme gelangte sie jedoch nicht. Einer von den Herren, der Goldschmied Salvestro, trat mit dem Vorschlage auf, man möge doch denjenigen, der die Bildsäule gearbeitet hätte, auch den Ort bestimmen lassen, den sie künftig einnehmen solle. Er würde am besten wissen, wohin sie paßte. Darauf scheint man späterhin zurückgekommen zu sein. Michelangelo's Ansichten aber stimmten mit denen des ersten Herolds der Signorie überein. Er verlangte den Platz neben der Thüre des Palastes, und dafür entschied man sich.

Aus der Zahl derer, welche versammelt waren, nenne ich noch Filippino Lippi, Granacci, Pier di Cosimo, Lorenzo di Credi und zuletzt den, der nach Lionardo der wichtigste ist, Pietro Perugino. Er und Lionardo waren Jugendfreunde und bei Verrocchio zusammen in der Lehre gewesen. Perugino, schon an sechzig Jahre alt, hatte sich Ruhm und Geld erworben und besaß ein Haus in Florenz, wo er, umgeben von Schülern, und von Bestellungen überhäuft, das thätigste Dasein führte. Er hatte in Florenz eine neue festere Manier an die Stelle der hergebrachten Delicatesse zu setzen gewußt und wird als der Gründer derjenigen Richtung betrachtet, in der Raphael so Großes leistete. Mit kräftigem Schatten rundete er seine Gestalten und löste sie los vom Hintergrunde; statt des üblichen Gedränges von Figuren, das die Gemälde der florentinischen Meister zu erfüllen pflegt, gab er geordnete Gruppen, die weniger zahlreich, aber vollendeter erschienen. Seiner Natur nach war er derb, zu handwerksmäßiger Ausbeutung seiner Kunst immer stärker hinneigend und ohne die Gabe, seinen Arbeiten den geheimnißvollen Reiz zu geben, der den Werken der größten Meister innewohnt.

Nehmen wir ihn in erneuter Verbindung mit Lionardo, zählen wir die Schüler und Genossen hinzu, die sich zu beiden hielten, und denken wir sie in Opposition gegen Michelangelo, so sehen wir diesen allein einer gewaltigen Gegnerschaft gegen-

über. Es wäre nicht zulässig, dergleichen anzunehmen und die Gefühle, die durch spätere Ereignisse erregt wurden, auf diese Zeiten schon zurück zu datiren, wenn nicht die bestimmtesten Andeutungen vorlägen, die dazu berechtigten. Denn noch war der David nicht auf seiner Stelle und all der Ruhm, der Michelangelo daraus erwuchs und den Neid der Anderen hätte erwecken können, kaum im Entstehen begriffen, als schon der bitterer Haß gegen ihn zum Durchbruch kam.

Die Statue hatte ein Gewicht von 18,000 Pfund. Cronaca erfand das Gerüst, um sie fortzuschaffen, ein Balkengestell, innerhalb dessen sie an hänfenen Stricken aufgehangen war. Sie blieb so in leise schaukelnder Bewegung ohne anzustoßen, während das Ganze, auf vierzehn geölten Balken liegend, durch Winden langsam fortgezogen wurde. Vierzig Mann arbeiteten daran. Vasari lobt die eigenthümlich geschlungene Schleife des Strickes, die sich bequem umlegte und von selbst immer fester anzog.

Am 14. Mai Abends um Ave Maria wurde die Statue aus der Werkstätte in's Freie gezogen. Die Mauer über dem Thor hatte müssen durchbrochen werden, um den Ausgang zu ermöglichen. Die Figur hing aufrecht schwebend inmitten des Gerüstes. Man kam langsam vorwärts und verließ sie mit einbrechender Nacht, um am Morgen weiter zu arbeiten. Nun zeigte sich, was Giovanni Piffero, einer der berathenden Meister vielleicht damit gemeint, als er gesagt, es könne ihr, wenn sie in der Loggia stände, leicht ein schlechter Kerl mit einer Stange einen Stoß versetzen: denn bei Nacht wurde jetzt mit Steinen nach ihr geworfen. Eine Wache mußte beordert werden, um sie zu schützen. Drei Tage dauerte der Zug durch die Straßen und Nachts die Angriffe. Man attaquirte die Wachen, und acht von denen, die ergriffen wurden, kamen in's Gefängniß. Kein Gedanke daran, daß Lionardo oder Perugino auch nur eine Ahnung von diesen Schändlichkeiten gehabt, zu natürlich aber die Annahme,

daß die später offen ausbrechende Feindschaft zweier künstlerischer Parteien beginnend hier schon ihren Einfluß geäußert.

Am 18. Mai 1504 mit Anbruch des Tages langte man auf dem Platze an. Die Judith des Donatello wurde bei Seite geschafft und der David an ihre Stelle gesetzt. Michelangelo hatte die Größe des Blockes so vollständig benutzt, daß oben auf dem Haupte der Statue ein Stückchen von der natürlichen Rinde des rohen Steines sichtbar geblieben war. Der David steht einfach da. Mit scharfem Blicke scheint er ein Ziel in's Auge gefaßt zu haben. Der rechte Arm, in dessen Hand die Schleuder liegt, fällt in natürlicher Ruhe an der Seite herab. Die Linke ist vor der Brust erhoben, als wolle sie einen Stein in die Schleuder legen. Sonst nichts Fremdes an ihm; völlig nackt ist er, das ungeheure Bild eines etwa sechzehnjährigen Jünglings.

Seine Aufstellung war ein Naturereigniß, nach dem das Volk zu rechnen pflegte. Man findet: so und so viel Jahre nach der Aufstellung des Giganten. Das wird angeführt in Aufzeichnungen, in denen sonst keine Zeile für die Kunst übrig war. Seit Jahrhunderten stand der David nun an der Thür des dunklen, gewaltigen Palastes, die Schicksale der Stadt sind mit an ihm vorübergegangen, und die Florentiner hatten Recht, den David als den guten Genius ihrer Stadt zu betrachten, der da stehen bleiben sollte, wohin der Meister selber ihn gestellt hatte.

Es hat dreißigjähriger Verhandlungen bedurft, ehe man sich entschließen konnte, ihn heute dennoch von seinem Posten hinwegzunehmen. Es zeigten sich Risse im Marmor, welche, wenn die Statue nicht an einen geschützten Ort gebracht wurde, verderblich zu werden drohten. Wie bei jener ersten Verhandlung der alten florentinischen Meister wurde nun abermals die Loggia dei Lanzi in Vorschlag gebracht, endlich aber der Bau eines besonderen Saales in der Akademie der Künste beschlossen, wohin das Werk im Jahre 1876 geschafft worden ist, und wo es, gereinigt und vortrefflich aufgestellt, größer und schöner erscheint

als vor dem Palaste, da der Marmor an vielen Stellen schmutzig oder dunkel geworden war, so daß einzelne Theile, besonders das Antlitz, verändert und entstellt erschienen.

Um die Stadt für den Verlust jedoch zu entschädigen, hat man die Statue in Erz gießen lassen und sie auf erhabenem Postamente inmitten des nach Michelangelo genannten neuen Platzes aufgestellt, der, am nördlichen Abhange von San Miniato gelegen, jetzt einen schönen Blick weit über das Land bietet. Von hier aus beherrscht die Gestalt Florenz und das Thal des Arno, bis fern zu den Gebirgen, die es nach rechts hin abschließen, und weit in die Ebene hinein, die sich, zur Linken, nach Pisa hin aufthut. Alles, was Michelangelo an seiner Vaterstadt theuer war, umspannt unser Auge hier in leichter Bewegung. Die Statue selber in ihrem dunkeln Erze, mit dem lichten Himmel, oder auch mit Gewölk als Hintergrund, scheint wie in ein neues Element erhoben zu sein: sie wirkt kolossaler als sie unten auf dem Platze gethan. Sie erscheint schlanker und das Momentane der Bewegung tritt schärfer hervor.

Ja, es ließe sich behaupten, daß das Erz günstiger für die Gestalt sei als der Marmor, und daß Michelangelo, wenn er heute lebte, die Vertauschung des Materiales nicht mißbilligt hätte.

2.

Die Vollendung des David traf in einer Weise mit der Befreiung der Stadt von ihren drei gefährlichen Feinden zusammen, daß seine Aufstellung auch dadurch zu einem denkwürdigen Moment ward.

Die beiden ersten, die zu Grunde gingen, waren die Borgia, Vater und Sohn. Cesare Borgia, oder, wie er nach seiner Heirath mit einer französischen Prinzeß gemeinhin genannt wurde, der Duca Valentino, stand im Jahre 1503 auf dem Gipfel seiner Macht. Die Romagna, Urbino und Piombino gehorchten ihm, Ferrara dem Gemahle seiner Schwester, Pisa, Siena und

Florenz lag die Schlinge um den Hals, mit Venedig stand man in gutem Einvernehmen; Neapel war der letzte große Fang, den er zu thun hoffte. Einstweilen, im Herbste des Jahres, hatte er auf Pisa sein Auge geworfen, an dem sich Florenz noch immer fruchtlos abarbeitete.

Er verstärkte seine Truppen und schaffte mehr Geld zusammen. Vater und Sohn bedienten sich verschiedener Mittel zu diesem Endzweck. Reiche Leute, denen sich beikommen ließ, vergifteten sie und setzten sich in Besitz der Erbschaft. Das Gift, dessen sich der höchste Priester der Christenheit zu diesem Zwecke gewöhnlich bediente, war ein schneeweißes Pulver von großer Feinheit und angenehmem Geschmacke, das langsam wirkend in den Körper überging, aber sicher bis zum gewünschten Ende fortwirkte. In anderen Fällen wandte man raschere Mittel an. Am beliebtesten war der einfache Mord, der dann sogar nothwendig erschien, wenn derjenige, auf den die Borgia es abgesehen, in Essen und Trinken Vorsicht anwandte. Denn man suchte sich zu schützen. Es kam vor, daß große Herren, welche von den Päpsten gefangen gesetzt wurden, beinahe verhungerten, weil sie sich die fremden Speisen anzurühren weigerten.

Der 15. August 1503 war zu einer jener stilleren Hinrichtungen bestimmt, der Cardinal von Corneto das ausersehene Opfer. Der Papst begab sich gegen Abend nach seiner dicht beim Vatican gelegenen Villa, dem Belvedere, wo man sich von der Hitze des Tages erholen wollte. Einige Flaschen vergifteter Wein waren vom Herzoge einem der aufwartenden Diener mit der Weisung übergeben worden, nur dem Cardinal und keinem Anderen daraus einzuschenken.

Die Hitze war groß, der Papst fühlte sich ermattet und durstig, die Mahlzeit war noch nicht bereit, ja der Mundvorrath, den man erwartete, noch gar nicht eingetroffen. Er verlangte zu trinken; nur einige Flaschen Wein fand man vor, Niemand wußte, wie gefährlich sie waren, oder die, welche es

wußten, wollten sich nicht daran erinnern — er trank davon und Cesare, der dazukam, ließ sich ebenfalls verlocken. Der Papst stürzte sogleich wie todt zu Boden und wurde sterbend in den Vatican getragen. Am dritten Morgen lag seine Leiche in Sanct Peter. Ungeheurer Jubel erfüllte die Stadt, die Römer stürzten herbei und konnten sich nicht sättigen an dem Anblick dieses Mannes, der blau und aufgedunsen, endlich machtlos und vernichtet war wie eine Schlange, die sich mit ihrem eigenen Gifte getödtet hatte.

Cesare kam davon. Er kannte Gegenmittel und war rechtzeitig damit versehen worden. Seine Riesennatur überwand den Angriff, aber jetzt im wichtigsten, entscheidendsten Momente seiner Laufbahn sah er sich krank und beinahe unfähig, seine Macht wirken zu lassen. Daß der Papst sterben müßte, hatte er vorausgewußt; die spanischen Cardinäle waren von ihm gewonnen, er wollte einen Papst machen, wie er ihn brauchen konnte. Jetzt beklagte er sein Schicksal, daß er alle Möglichkeit berechnet, nur die eine nicht, die Krankheit, die ihm die Hände fesselte.

Gewählt wurde der Cardinal Piccolomini, derselbe, für den Michelangelo in Siena zu arbeiten hatte, alt und kränklich, ein Auskunftsmittel, weil man sich noch nicht verständigen konnte. Er bestieg als Pius der Dritte den heiligen Stuhl. Während seiner Regierung vereinigten sich die Cardinäle: er wurde vergiftet und mit seltener Einstimmigkeit nun der Cardinal Vincula an seine Stelle gewählt. Mitbewerber waren die Cardinäle d'Amboise und Ascanio Sforza. Vincula trat unter dem Namen Giulio der Zweite die Regierung an. Ein alter Mann, zerfressen von Leidenschaften und von der Krankheit, die damals Europa peinigte. Man hat in einem Zuge ein Bild seines Charakters, wenn man erwägt, daß es ihm, dem unermüdlichen Todfeinde der Borgia's, trotz allem Geschehenen gelang, Cesare durch Versprechungen auf seine Seite zu bringen. Nach einem solchen Meisterstücke waren die übrigen Cardinäle leichtere

Arbeit. Seine Verheißungen überstiegen alles Maaß und wurden doch für baar angenommen. Wer ihm nur irgend nützlich sein konnte, empfing zugesagt, was er begehrte. Sein Leben lang war Vincula als ein Mann bekannt gewesen, der das gegebene Wort hielt. Alexander Borgia sogar hatte das anerkannt. Jetzt verwerthete er den so mühsam erworbenen guten Namen. Dennoch war es kein Geiz, der ihn so handeln ließ, denn was er besaß, gab er hin. Er wollte unter allen Umständen Papst werden.

Am ärgsten wurde aber dem Herzoge mitgespielt, der im Besitz der Engelsburg die Stadt beherrschte und dessen Truppen drohend in der Romagna lagen. Cesare erhielt das Versprechen, Alles werde ihm erhalten bleiben; ferner, seine Tochter solle mit Maria Francesco della Rovere, dem Neffen des Papstes, verheirathet werden; zum Schluß, er solle, wozu ihn sein Vater gemacht, Generalcapitain des päpstlichen Heeres bleiben. Giulio nahm ihn zu sich in den Vatican; sie wohnten da zusammen; in der innigsten Uebereinstimmung lebend beriethen sie die Zukunft. Endlich macht sich Cesare auf, um seine Staaten zu erreichen. In Ostia aber holen ihn die Leute des Papstes ein, er müsse noch einmal mit ihnen zurück. Er wittert Unrath und rettet sich vor der Gewalt auf ein spanisches Schiff, das ihn nach Neapel bringt, wo er von Gonsalvo di Cordova, dem spanischen Vicekönig, glänzend aufgenommen wird. Von dort will er sich nun in die Romagna begeben, allein als er eben das Schiff bestiegen hatte, wird er plötzlich zum Gefangenen erklärt und nach Spanien geführt, von wo er nie wieder nach Italien zurückkehrte. Wie dieses Ende der Borgia's ein ihrem Leben entsprechendes war, so ist der Tod Piero dei Medici's mit dem seinigen im Einklang. Nach dem für ihn so beschämenden letzten Rückzuge aus Toscana hatte er Florenz einstweilen aufgegeben und war zur französischen Armee nach Neapel gegangen. Aber auch hier verfolgte ihn das Unglück. Die Spanier begannen

gerade die Oberhand zu gewinnen. Am 28. December kommt es am Garigliano zur Schlacht. Es handelte sich darum, den Fluß mit Gewalt zu überschreiten. Die Franzosen werden geschlagen und Piero ertrinkt. In Montecassino liegt er begraben.

Den Florentinern blieb jetzt nur eine Sorge noch: Pisa war wieder zu erobern. Erlöst aber von dem Drucke der Befürchtung, die ihnen von den Borgia's und Medici's erwuchs, konnten sie den Krieg mit den besten Hoffnungen auf Erfolg fortsetzen.

3.

Nachdem Michelangelo sich in solcher Weise ausgezeichnet hatte, fühlte man, scheint es, in Florenz, daß auch Lionardo da Vinci Gelegenheit gegeben werden müsse, etwas Großes zu thun. Soderini, seit dem Herbste 1502 zum Gonfalonier auf Lebenszeit erwählt, weil die Stadt ihm und seinem Bruder, dem Bischof von Volterra, die rettende Hülfe Frankreichs zu verdanken hatte, war Lionardo's besonderer Freund. An Soderini lag es wohl, daß man einen würdigen Auftrag als Ehrensache ansah. Er machte den Vorschlag, die leeren Wände des Saales, in welchem das Consiglio grande tagte, mit Gemälden bedecken zu lassen. Anfang Februar 1504, kurze Zeit also, nachdem über den David berathen worden war, erhielt Lionardo den Auftrag, die eine große Wand des Saales auszumalen. Zur Anfertigung des Cartons richtete man ihm den sogenannten Saal des Papstes im Kloster Santa Maria Novella ein, wo in früheren Zeiten die Päpste und anderer fürstlicher Besuch abzusteigen pflegten.

Ueber den Inhalt des von ihm geschaffenen Gemäldes sind wir nicht ganz im Klaren, da es sammt dem Carton zu Grunde gegangen ist und die vorhandene Copie nicht mit der Beschreibung stimmt, welche von Lionardo's eigener Hand davon auf unsere Tage kam. Seine Worte umfassen ein complicirtes Werk mit vielen Gruppen, die sich zu einem Ganzen verbinden, die Copie dagegen giebt nur eine einzige Gruppe, ein Gefecht

von Reitern, die wahrhaft furienmäßig ineinander verbissen sind. Menschen und Pferde fallen sich an und bilden ein Knäuel, dessen Mittelpunkt ein seine Fahne vertheidigender Krieger ist. Eine Art cannibalischer Mordwuth erfüllt die Gesichter und die ganzen Gestalten; seltsame Rüstungen nach Art der alten Römer bedecken sie; in kühnen Stellungen winden sich die Körper — Alles meisterhaft gezeichnet. Jedenfalls bildeten diese kämpfenden Reiter den Mittelpunkt des Gemäldes. Die uns erhaltene Copie ist von Rubens, sehr wirkungsvoll gestochen von Edelinck. Doch wissen wir nicht, wie viel Rubens von seinem Eigenen dazu that und wie treu er sich an das Original gehalten hat. Die Florentiner müssen wie verblüfft vor dem Werke gestanden haben. Es war durchaus etwas Neues. Niemand konnte erwarten, daß derselbe Künstler, der bisher so zarte Bilder nur seiner sanft hinträumenden Phantasie entlockte, in kolossalen Figuren die entfesselten Leidenschaften wüthender Soldaten darstellen würde.

Michelangelo verbrachte den Sommer 1504, währenddem Lionardo mit diesem Werke beschäftigt war, ohne anstrengende Arbeit. Er las die Dichter und dichtete selbst, sagt Condivi. Zu thun war indessen immer noch so viel, daß er vom Morgen bis zum Abend hätte arbeiten können. Der David von Bronze wartete auf seine Vollendung; für den David vor dem Palaste mußte noch das Postament geschafft werden: erst im September waren alle Arbeiten daran beendet; die zwölf Apostel für Santa Maria del Fiore warteten; endlich die Arbeiten für den Dom von Siena. Hieran scheint er zunächst gedacht zu haben, bewogen wohl durch Piccolomini's Wahl zum Papste. Im October 1504 waren vier Stück Statuen fertig, andere aber bereits vorausbezahlt. Der Contract wurde erneuert und mehr Zeit zugestanden. In zwei Jahren sollten die übrigen elf nachgeliefert werden. Würde Michelangelo krank, heißt es in dem Schriftstücke, so käme die verlorene Zeit in Abzug.

Die Clausel scheint mehr allgemeiner Vorsicht als besonderer Befürchtung entsprungen zu sein, denn obgleich Michelangelo in seiner Jugend von zarter Constitution war, so änderte sich das in der Folge. Sein Körper wurde immer kräftiger. Er war mager, von festen Sehnen und gedrungenem Körperbau; er hatte breite Schultern, von Natur aber war er eher klein als hoch gewachsen zu nennen. Enthaltsamkeit in jeder Beziehung und die Arbeit stählten ihn. Zu entbehren brauchte er nichts, denn er verdiente große Summen, aber er ließ das Geld liegen oder unterstützte seine Familie damit. ‚So reich ich bin,' sagte er einmal in hohem Alter zu Condivi, ‚ich habe doch immer wie ein armer Mann gelebt.' Auch darin stach er ab gegen Lionardo, der im Bewußtsein seiner schönen Gestalt Luxus um sich her bedurfte und mit Gefolge einherzog.

Feurige Augen und ein prachtvoller Bart gaben diesem ein absonderlich imponirendes Aussehen, Michelangelo's Kopf dagegen war fast abnorm gebildet. Die Stirn stand mächtig vor, der Schädel war breit, die untere Partie des Gesichtes geringer als die obere, er hatte kleine, lichte Augen; was ihn aber geradezu entstellte, war die Nase, die ihm Torrigiano, einer seiner Mitschüler im Garten der Medici, durch einen Faustschlag zerschmettert hatte. Michelangelo soll ihn gereizt haben; doch wird anders behauptet, es sei der bloße Neid gewesen. Er wurde damals für todt nach Hause getragen. Torrigiano mußte flüchten und durfte lange Jahre nicht nach Florenz zurückkehren. Er war ein roher Mensch, der sich öffentlich seiner That rühmte (Benvenuto Cellini erzählt es) und später elend um's Leben kam.

Vielleicht war es die Entstellung seines Gesichtes, die Michelangelo's natürliche Neigung zu Melancholie und Einsamkeit erhöhte und ihn herb und ironisch machte. Er war im höchsten Grade sanft, duldsam und gutmüthig, er hatte eine natürliche Scheu, den Leuten wehe zu thun, aber in Sachen der Kunst duldete er keine Kränkung seines guten Rechtes. Er

erkannte die Anderen unparteiisch an, aber auch sie sollten ihn nicht für leichter nehmen als er in der That wog. Er besaß ein gewaltiges Selbstgefühl; wo ihm däuchte, daß er der Erste sein könnte, sollte es nicht an ihm liegen, daß dies verborgen bliebe.

Dieser Gesinnung entsprachen vielleicht die Gründe, die ihn zum Entschlusse brachten, nun auch als Maler zu zeigen, was er vermöchte. Lionardo war der größte: mit ihm mußte er sich messen. Lionardo malte die eine Wand des großen Saales: er wollte die andere malen. Die Nachrichten fehlen, ob sein Wille oder anderer Leute Meinung den ersten Anstoß gab, daß ihm im Herbste 1504 der Auftrag zukam, die zweite Wand des Saales mit einem Gemälde zu versehen. Soderini forderte ihn dazu auf, Michelangelo schlug ein. Diese Bestellung zeigte deutlicher als andere, welch ungemeinen Begriff man von seiner Fähigkeit hegte.

Er hatte so gut wie nichts gemalt bis dahin; die beiden Madonnen waren doch kaum zu rechnen. Diese Bilder, so ziemlich das Einzige, das er zu Stande gebracht, konnten unter gewöhnlichen Umständen nicht genügen, um das Zutrauen zu erwecken, er werde jetzt ein kolossales Werk zu liefern im Stande sein, würdig, einem Gemälde Lionardo's gegenüber gestellt zu werden. Und man traute es ihm dennoch zu! Lionardo, dem von Rechts wegen, wenn er seine Aufgabe würdig löste, die andere Wand hätte zufallen müssen, mußte sich gekränkt und gleichsam im Voraus auf's ungünstigste beurtheilt sehen, denn sein Carton war fertig, als Michelangelo den seinigen begann. Man räumte diesem einen großen Saal im Spital der Färber zu Sant Onofrio ein. Einige Daten aus Rechnungen, die Gaye auffand, kommen hier sehr zu Statten. Am 31. October 1504 erhält der Buchbinder Bartolommeo di Sandro sieben Liren für vierzehn Bogen bologneser Royalpapier zum Carton des Michelangelo; der Buchbinder Bernardo di Salvadore fünf Liren,

um den Carton zusammen zu kleben; im December werden die Handwerker bezahlt, die das Papier auf das Gerüst aufgespannt haben; auch finden sich die Rechnung des Apothekers für Wachs und Terpentin, womit man Papier tränkte, das zu Fenstern dienen sollte. So sehen wir Michelangelo hier zeichnen, Lionardo dort malen, und Florenz nach innen und außen in zufriedenstellenden Verhältnissen. Niemals entwickelte sich die Blüthe der Stadt ruhiger als in jenen Tagen, nie hat die Kunst in Florenz Größeres gethan und Größeres verheißen als damals.

4.

Um diesem Anblick für unsere Augen den höchsten Glanz zu verleihen, stellt nun auch Raphael sich ein. Sein Vater, Giovanni Santi, ein Mann, der als Maler und Verfasser einer gereimten Chronik, welche die Geschichte seiner Landesherren, der Herzöge von Urbino, enthält, Ehrenwerthes, wie man zu sagen pflegt, geleistet hatte, ließ ihn elfjährig als verwaistes Kind zurück. Er wurde von Hause fort zu Perugino nach Perugia in die Lehre gethan, und war genöthigt, sich ganz auf sich selbst zu stellen. Wenig älter als zwanzig Jahre hatte er es in Perugia schon dahin gebracht, als einer der besten Meister der Stadt bekannt zu sein. Er bedurfte einen größeren Wirkungskreis. So, vom Schicksal gezwungen, sich in die Welt zu schicken, und von der Natur mit einer Liebenswürdigkeit begabt, die das Wohlwollen der Menschen ihm zuwandte, betrat er in Florenz den günstigsten Boden für eine höhere Entwickelung, und seine Werke zeigen, welch ungemeine Förderung ihm dort zu Theil ward.

Wie kostbar wäre eine nähere Mittheilung aus dem florentiner Leben dieses einzigen Winters, wo die drei größten Künstler der neueren Zeit zusammentrafen. Lionardo im Begriff, mit Michelangelo einen Zweikampf einzugehen, in dem es sich um eine ungeheure Beute von Ruhm handelte, Raphael zwischen

beiden noch ohne feste Pläne und eigene Gedanken und nur mit einer Ahnung der großen Zukunft erst im Herzen, der er entgegenging. Wichtig wäre die nähere Kenntniß jener Epoche, weil in ihr die Keime zu den späteren persönlichen Verhältnissen der drei Meister zu liegen scheinen. Raphael's verstorbener Vater war mit Lionardo näher bekannt gewesen, Perugino, Raphael's Lehrer, mit ihm befreundet. Raphael jung, feurig, anschmiegsam, sieht zum ersten Male die erstaunlichen Werke da Vinci's und geräth hinein in die eifersüchtige Erregung der Parteien. War es nicht natürlich, daß er, statt an das zu glauben, was der Gegner all seiner Freunde und Gönner erst thun wollte, sich an das hielt, was diese selbst bereits geleistet hatten? Es ist so viel von dem gesprochen, was Raphael und Michelangelo in der Folge getrennt hielt: dies aber waren die Umstände, unter denen sie sich zum ersten Mal begegneten.

Wie verschiedenartig ist die Jugend dieser drei Männer und die Art, wie sie in die Kunst hineinkamen. Michelangelo gegen die Wünsche seiner Eltern durch unbeugsamen eigenen Willen; Lionardo als ein reicher, junger Mensch mit seinem Talente spielend; Raphael als der Sohn eines Malers, unter Farbentöpfen aufwachsend als gäbe es auf der Welt nur diese eine Thätigkeit. Michelangelo von Anfang an selbständig, eigene Ideen verfolgend und in Opposition gegen Eltern und Meister; Lionardo nicht weniger eigenwillig seiner Phantasie nachgehend und im ganzen Gebiete des geistigen Schaffens umhersuchend nach Aufgaben, die ihn zur Erprobung seines Geistes verlockten; Raphael in einer stillen Nachahmung gegebener Vorbilder so sehr befangen, daß seine Werke kaum von den Arbeiten derer zu unterscheiden sind, mit denen er sich zusammen fand. Und auch die Zukunft, die sich diese Drei bereiteten, doch nur ein Product des einen hervorstehenden Charakterzuges, der genialen Launenhaftigkeit bei Lionardo, des heftigen Willens bei Michelangelo, und einer fast weiblichen Hin-

gabe an die Verhältniſſe, die ſein Schickſal geſtalteten, bei Raphael.

Bei allen Dreien ſollte hierin bald eine entſcheidende Wendung eintreten, und zwar am erſten bei Michelangelo, den das Jahr 1505 mit dem Manne bekannt werden ließ, durch den er in ſeiner ganzen Größe erkannt und in allen ſeinen Fähigkeiten zur höchſten Entwickelung gezwungen ward.

Sechstes Kapitel.

1505—1508.

Giulio der Zweite. — Giuliano di San Gallo. — Berufung nach Rom. Bramante. — Grabmonument des Papstes. — Umgestaltung der alten Basilika von Sanct Peter. — Reise nach Carrara. — Sinnesänderung des Papstes. — Flucht. — Schreiben Giulio's an die Signorie von Florenz. — Anerbieten von Seiten des Sultans. — Rückkehr nach Rom als Gesandter der Republik. — Feldzug des Papstes gegen Bologna. — Einnahme der Stadt. — Carton der badenden Soldaten. — Lionardo's Gemälde im Saale des Consiglio. — Berufung nach Bologna. — Statue des Papstes. — Schwierigkeiten beim Gusse. — Unruhen in Bologna. — Aufstellung der Statue. — Francesco Francia. — Rückkehr nach Florenz.

1.

Die Politik des Vaticans hatte durch den Wechsel der Personen keine allzugroße Veränderung erlitten. Cesare Borgia's Zweck war die Herstellung eines nationalen einigen Reiches gewesen, Giulio der Zweite wollte nichts anderes. Auch er hatte eine Familie, die er groß zu machen suchte, auch ihn unterstützte Gift, Mord, Verstellung und offene Gewaltsamkeit. Wie die Borgia's mußte er zwischen Spanien und Frankreich die vortheilhafteste Mitte zu halten suchen. In zwei Punkten aber unterschied er sich vom Papste Alexander: er ließ nicht durch Andere Krieg führen, sondern zog in eigener Person zu Felde, und was er eroberte sollte der Kirche gehören und nicht den Rovere's, seiner Familie. Diese beschränkte er auf Urbino, ihr Herzogthum. Als er starb, hinterließ er einen Schatz in den Gewölben der Engelsburg, den seine Verwandten nicht berühren durften, den kein anderer, als der auf ihn folgende Papst

besitzen sollte. Eine rauhe, stolze Würde liegt in Giulio's Auftreten und seine Wildheit artet nie in Grausamkeit aus. Was ihn aber vor allen anderen Päpsten vor ihm und nach ihm geadelt hat, ist seine Freude an den Werken großer Künstler und der Blick, mit dem er sie erkannte, und zu sich emporzog.

Unter den Männern, die er sogleich nach Rom berief, war einer der vornehmsten Giuliano di San Gallo. Dieser hatte in früheren Zeiten Ostia für ihn als Cardinal Vincula befestigt. Man setzt diese Bauten in den Anfang der achtziger Jahre. San Gallo kam, als er damals nach Ostia berufen ward, aus Neapel, wo er im Auftrage des alten Lorenzo dei Medici einen Palast für den Herzog von Calabrien, den Sohn des Königs, baute. Er gehörte zu den glücklichen Leuten, die überall Ruhm und fürstliches Wohlwollen finden. In Mailand war er von Lodovico Sforza glänzend empfangen worden, in Rom mußte er für Vincula einen Palast bauen, Alexander der Sechste beschäftigte ihn, Cesare Borgia desgleichen; in Savona, dem Geburtsorte der Rovere, baute er für Vincula wiederum, dem er dann nach Frankreich folgte, wo ihm der König wohlgeneigt war; endlich nach Florenz zurückgekehrt, wurde er von der Regierung mit fortlaufenden Aufträgen versehen, bis ihn jetzt sein alter Gönner abermals nach Rom befahl.

San Gallo machte den Papst auf Michelangelo aufmerksam, und mitten aus der Arbeit am Carton heraus wurde dieser jetzt nach Rom berufen. Hundert Scudi Reisegeld zahlte man ihm auf der Stelle aus. Anfang März 1505 ist er in Rom eingetroffen.

Giulio wußte, trotz der Eile, mit der er ihn verlangt hatte, nicht gleich, was er ihm zu thun geben sollte. Einige Zeit ging darüber hin, bis er ihm den Auftrag zu einem kolossalen Grabmonument ertheilte, das er für sich selber im Sanct Peter errichten lassen wollte. Michelangelo entwarf eine Zeichnung und der Papst, entzückt davon, befahl ihm, in der Basilika

von Sanct Peter sogleich den besten Platz für das Monument ausfindig zu machen.

Diese Kirche, ein ungeheures Werk aus den ältesten Zeiten des Christenthums, an dem Jahrhunderte hindurch weiter gebaut worden war, besaß eine Fülle von Kunstschätzen. Giotto hatte Mosaikbilder für sie geliefert, die Pollajuoli waren unter den letzten Florentinern, die in ihr arbeiteten. In einer ihrer Nebencapellen, derjenigen, welche der heiligen Petronella geweiht war, stand Michelangelo's Pietà. Mit all ihren Nebengebäuden, Klöstern und Capellen, den Wohnungen der Geistlichkeit und dem vaticanischen Palaste selber, der dicht an sie stieß, bildete die Basilika von Sanct Peter eine Art geistlicher Festung, wie sie denn mehr als einmal mit Gewalt vertheidigt und erobert worden ist. In ihr wurden die Kaiser gekrönt, die Tribute der Länder in Empfang genommen, die Bannflüche ausgesprochen oder aufgehoben. Zwei lange Reihen antiker Säulen trugen das Gebälke des Dachstuhls. In dem von Säulengängen umschlossenen Hofe vor ihr stand der ungeheure bronzene Pinienapfel, der einst die Spitze des Mausoleums des Hadrian gebildet hatte und jetzt hier zu einem Brunnen diente, dessen Wasser zwischen den Facetten herabrieselte. Die Façade der Kirche mit ihren sechs Eingängen war mit Fresken geschmückt. Unaufhörlich wurde an diesem Centralheiligthume der christlichen Welt gearbeitet und im Großen oder Kleinen Altes verändert und Neues hinzugefügt, wie das überhaupt bei den italienischen Kirchen der Fall zu sein pflegt.

Nicolaus der Fünfte faßte zuerst den Plan einer Umgestaltung, er wollte Palast und Kirche von Grund aus erneuern. Ein Modell wurde angefertigt und der Bau im Jahre 1450 begonnen. Fünf Jahre später jedoch starb der Papst. Paul der Zweite baute nach ihm weiter. Alles, was bei Michelangelo's Ankunft hergestellt worden war, bestand aus dem Anfange einer neuen Tribune, deren begonnenes Mauerwerk hinter der alten Basilika wenige Fuß über dem Erdboden emporragte.

Michelangelo sah sich die Arbeit an und erklärte, am gerathensten würde sein, diese Tribune zu vollenden und das Monument darin aufzustellen. Der Papst fragte, wie viel es kosten könne. 100,000 Scudi, meinte Michelangelo. „Sagen wir 200,000," rief Giulio aus und gab San Gallo Befehl, die Localitäten in Augenschein zu nehmen.

Allein er beauftragte damit nicht blos San Gallo, sondern ordnete diesem einen zweiten Architekten bei, den er ebenfalls in seine Dienste genommen hatte und der in Rom den Ruf als einer der ersten Baumeister seiner Zeit genoß: Bramante von Urbino. Dieser stand mit San Gallo in einem Alter. In Mailand hatte er zuerst gebaut, dann in Rom für die Borgia und verschiedene Cardinäle Kirchen und Paläste. An jenem Palast, den der Cardinal di San Giorgio aufführen ließ, als Michelangelo nach Rom kam, war Bramante mit beschäftigt. Jetzt hatte der Papst großartige Arbeiten für ihn vor, den Ausbau des vaticanischen Palastes, der mit dem durch ein Thal von ihm getrennten Belvedere zu einem großen Ganzen verbunden werden sollte.

Bramante und San Gallo, die einem Manne gegenüberstanden, dem das Gewaltigste eben groß genug war, brachten die Sache dahin, daß der Beschluß gefaßt wurde, die gesammte Basilika umzustürzen und einen neuen gewaltigen Tempel an ihre Stelle zu setzen. Beide entwarfen Zeichnungen dazu. Bramante's Vorschläge gefielen dem Papste besser als die Sangallo's, dem der Bau bereits zugesagt worden war. Bramante's Pläne waren auch in der That von ausgezeichneter Güte; Michelangelo giebt ihm in späteren Zeiten dieses Lob, er sagt, daß Jeder, der sich von seinen Zeichnungen entfernt hätte, sich von der Wahrheit entfernt habe. San Gallo aber, nichts desto weniger tief beleidigt, nahm seinen Abschied und kehrte, ohne sich durch Versprechungen halten zu lassen, nach Florenz zurück, wo er von Soderini mit offenen Armen aufgenommen ward.

Bramante behauptete das Feld. Sein Charakter läßt sich in starken Umrissen zeichnen. Erfindungsreich, unermüdlich und gewandt, wußte er sich trefflich in die Launen seines Herrn zu schicken, dessen ungeduldiger Hast, einen merklichen Fortgang der unternommenen umfangreichen Arbeiten mit Augen zu gewahren, er sogar durch Kunststücke zu genügen wußte. Auch blieb er, so lange der Papst lebte, in Gnaden bei ihm, und es kam damals nicht zu Tage, daß er zu schwache Fundamente gelegt und für hohe Bezahlung schlechtes Mauerwerk geliefert hatte. Er war lebenslustig und brauchte Geld und suchte, im Gefühl seiner Schwächen mißtrauisch, die zu entfernen, von deren Scharfblick er Enthüllungen erwartete.

Diesem Manne mußte Michelangelo jetzt schon dadurch verdächtig erscheinen, daß er so jung so Bedeutendes geleistet hatte, verdächtig in noch höherem Grade, weil der Papst Gefallen an ihm fand. Durch San Gallo war er empfohlen und nach Rom gebracht. Was war natürlicher, als daß er diesen zurückzubringen strebte? Intriguante Naturen wittern überall heimliche Gegenbestrebungen. Bramante's nächste Sorge ging dahin, deshalb nun auch Michelangelo wieder fortzuschaffen.

Von dem Grabdenkmale des Papstes, wie es von Michelangelo damals projectirt worden war, haben wir die Beschreibungen der Biographen, und von seiner eigenen Hand, scheint es, eine getuschte Federzeichnung, die nach mannigfachem Wechsel der Besitzer jetzt in der Sammlung der Ufficien in Florenz aufbewahrt wird. Zwar bedurfte es vieler Entwürfe, ehe der Papst sich entschied, und es ist nicht sicher, ob das uns vorliegende Blatt gerade dasjenige war, auf das hin Giulio das Ganze für 10,000 Scudi in Auftrag gab. Allein, da die Zeichnung mit Condivi's Beschreibung stimmt und keine abweichende Auffassung bekannt ist, so darf sie wohl einstweilen als die authentische betrachtet werden.

Das Monument bestand aus drei sich übereinander thür-

menden Theilen. Zuerst ein dreizehn Fuß hoher Unterbau auf einer Grundfläche von sechsunddreißig Fuß Breite zu einer Tiefe von vierundzwanzig. Die florentiner Skizze stellt das Werk von einer der beiden schmäleren Seiten aus gesehen dar, und zwar wiederum nur zwei von den drei übereinander liegenden Theilen; das Papier scheint oben abgetrennt zu sein; die Spitze fehlt also. Wir sehen den Unterbau auf dieser Zeichnung in zwei architektonische Gruppen getheilt, die, nebeneinander liegend, die uns zugewandte Fläche bilden. Rechts und links zwei Nischen mit Statuen darin, zu beiden Seiten einer jeden Nische auf viereckigen, vorspringenden Piedestalen nackte Jünglingsgestalten, mit den Rücken an flachen Halbsäulen ruhend, an die sie wie Gefangene angefesselt sind, und die über ihren Köpfen, nach Art der Hermen, zu Gestalten römisch gepanzerter Männer werden, über deren Köpfen wiederum das den ganzen Unterbau umschließende, stark vorspringende Gesims liegt. Die Statuen in den Nischen sind Siegesgottheiten mit den besiegten Städten unter ihren Füßen, die nackten Jünglinge bedeuten die Künste und Wissenschaften, die mit dem Tode des Papstes zugleich ihr Leben aushauchen.

Sehen wir also auf der uns zugewandten Seite vier Jünglinge, vier nach oben in Männergestalten auslaufende Säulen und zwei Victorien, und denken wir diese Anzahl viermal wiederholt, entsprechend den vier Seiten des Denkmals, so erhalten wir für dies mächtige Piedestal des übrigen Werkes vierzig Statuen allein.

Jede der beiden Nischen mit Statuen, Basis und Krönung bildet ein Ganzes, beide Ganze nebeneinander liegend die eine Seitenfläche. Doch stoßen sie nicht unmittelbar aneinander, sondern es liegt ein Raum dazwischen, der etwas zurücktritt und auf der Skizze eine glatte Fläche zeigt. An den beiden breiteren Seiten mußte dieser Zwischenraum bedeutend breiter sein, fast so breit als die beiden architektonischen Gruppen selbst, zwischen

denen er lag. Ich vermuthe, daß in diese Flächen die Bronzetafeln mit Basreliefs und Inschriften eingelassen werden sollten, die Condivi im Allgemeinen als zu dem Werke gehörig anführt.

Mitten auf diesem Unterbau erhebt sich das zweite Stockwerk, das eigentliche Grabgewölbe, in welchem der Sarkophag mit dem Leichnam ruhen sollte. Es ist offen an den Seiten, so daß man den Sarkophag darin erblickt. Wir sehen auf unserer Skizze das Kopfende desselben. An den vier Ecken dieses Grabgewölbes sitzen je zwei kolossale Gestalten, immer zwei nach jeder Seite hingewandt, und zwar so postirt, daß jede in der Mitte über einer jener architektonischen Gruppen des Unterbaues ihren Stand erhält. Man könnte danach das Ganze auch so beschreiben: es seien vier gewaltige Piedestale ziemlich nah zusammengerückt, auf deren jedem zwei sitzende Gestalten erscheinen, an den vier Ecken eines Monumentes, das, mitten auf diese Masse gesetzt, auf jedem der vier Piedestale mit einer Ecke aufstände.

Die acht sitzenden Statuen sind Moses, Paulus, das thätige und das beschauliche Leben, mehr werden nicht genannt. Vasari und Condivi behaupten, es seien überhaupt im Ganzen nur vier Statuen, an jeder Ecke eine also, gewesen. Die Zeichnung aber deutet deren acht bestimmt an, was auch der Idee und den Verhältnissen entsprechend erscheint.

Von dem, was sich endlich als Spitze über diesem zweiten Aufbau erhob, haben wir nur die Beschreibung. Zwei Engelgestalten sollten da gesehen werden, welche einen offenen Sarkophag mit der Statue des in Todesschlaf versunkenen Papstes darin auf ihren Schultern trügen; Vasari giebt ihnen den Namen Cielo und Cybele; Cybele, der Genius der Erde, weinend, weil die Erde einen solchen Mann verloren hat, Cielo, der Himmel, lächelnd, weil die Seligen bei Giulio's Eintritt in Entzücken gerathen.

Rechnet man die Höhe des Unterbaues dreizehn Fuß, die des zweiten darauf ruhenden Theiles neun, die des obersten etwa

sieben, so ergeben sich dreißig Fuß für das gesammte Werk eher zu tief als zu hoch gegriffen. Ueber fünfzig Statuen, reichliche Bronzearbeiten und die feinste ornamentale Verzierung der Architektur durch Arabesken, Blumen und andere Ornamente —: ein Menschenleben scheint kaum ausreichend zur Ausführung eines solchen Projectes. Aber dergleichen Berechnungen schreckten weder den Künstler noch den Papst ab, der in hohen Jahren dennoch auftrat als wollte er von Frischem ein langes ruhmgekröntes Leben beginnen.

2.

Giulio drängte zu sofortiger Abreise nach Carrara. Michelangelo erhielt eine Anweisung auf tausend Ducaten an ein florentiner Haus und verließ Rom.

Carrara liegt im nördlichen Theile von Toscana an der Grenze des genuesischen Gebietes, wo die Apenninen dicht an das Ufer des tyrrhenischen Meeres stoßen, nicht weit davon Sarzana und Pietrasanta. Acht Monate blieb Michelangelo in den Steinbrüchen dort. Er hatte zwei Diener und ein Gespann Pferde bei sich. Zwei von den an die Säulen angefesselten Gestalten ließ er dort schon im Groben zuhauen, der übrige Marmor wurde in Blöcken fortgeschafft. Der Contract mit Schiffseigenthümern aus Lavagna, einem nördlich gelegenen genuesischen Küstenstädtchen, lautet vom 12. November 1505. Für zweiundzwanzig Goldducaten übernehmen es die Leute, den Marmor nach Rom zu schaffen. Einen Theil der Steine schickte Michelangelo jedoch nach Florenz, wo die Arbeit bequemer und billiger zu haben war. Auch bei diesen ließ sich der Transport bis an Ort und Stelle zu Wasser bewerkstelligen.

Als er im Januar 1506 in Rom wieder ankam, lag ein Theil seiner Blöcke schon am Tiberufer; dennoch ging es schlecht mit dem Transport der übrigen, wie ein am letzten des Monats an seinen Vater geschriebener Brief zeigt. ‚Hier würde ich ganz zufrieden sein,‘ heißt es darin, ‚wenn nur mein Marmor

kommen wollte. Ich habe Unglück bei der Sache, nicht zwei Tage, so lange ich wieder hier bin, ist gutes Wetter gewesen. Vor einigen Tagen wäre eine Barke, die gerade ankam, um ein Haar zu Grunde gegangen. Als darauf bei schlechtem Wetter die Blöcke an's Land geschafft waren, trat der Fluß über und setzte sie unter Wasser, so daß ich bis heute noch nichts habe thun können. Den Papst muß ich durch Redensarten hinzuhalten suchen, damit ihm nicht die gute Laune ausgeht. Hoffentlich ist bald Alles in Ordnung und ich kann einen Anfang machen mit der Arbeit. Gott gebe es.'

‚Nehmt alle meine Zeichnungen,' fährt er fort, ‚das heißt die Blätter, die ich in den Sack zusammenpackte, von dem ich euch sagte; macht ein Packet daraus und schickt es mir durch einen Fuhrmann. Aber verwahrt es gut, damit die Feuchtigkeit keinen Schaden thut, und paßt auf, daß auch nicht das kleinste Blättchen davon fortkomme, bindet es dem Fuhrmann auf die Seele, denn es sind Sachen von großer Wichtigkeit für mich dabei. Schreibt auch, durch wen ihr es schickt und was ich dem Manne zu zahlen habe. Michele (wahrscheinlich einer von den Arbeitern für das Denkmal) hatte ich brieflich gebeten, meine Kiste an einen sichern und bedeckten Ort zu schaffen und dann hierher nach Rom zu kommen und mich unter keinen Umständen im Stiche zu lassen. Ich weiß nicht, was darauf geschehen ist, bitte, erinnert ihn daran, und überhaupt, darum bitte ich besonders, laßt euch zwei Dinge recht sehr angelegen sein: einmal, daß die Kiste ganz sicher stehe, und zweitens, daß ihr meine Madonna von Marmor zu euch in's Haus schaffen laßt und daß sie kein Mensch zu sehen bekommt. Ich schicke kein Geld mit für die Auslagen, weil sie nur unbedeutend sein können. Aber selbst wenn ihr es borgen müßtet, nur recht schnell. Sobald mein Marmor hier ist, bekommt ihr Geld für Alles.

‚Bittet Gott, daß meine Angelegenheiten hier günstigen Verlauf nehmen und legt, wenn es irgend möglich ist, bis

zu 1000 Ducaten in Ländereien an, wie wir ausgemacht haben.'

Wir sehen, wie er von seinem Gelde gleich eine bedeutende Summe dem Vater in die Hände giebt.

Mit dem Marmor scheint es bald besser gegangen zu sein. Michelangelo ließ die Steine auf den Platz vor der Basilika von Sanct Peter hinter Santa Caterina bringen, wo er wohnte. Ganz Rom staunte die Blöcke an, die den Platz bedeckten, vor Allem aber hatte der Papst seine Freude daran, die er Michelangelo durch herablassende Vertraulichkeit zu erkennen gab. Oft besuchte er ihn in seiner Werkstätte, saß dort bei ihm und besprach die Arbeit oder andere Dinge; endlich, um es bequemer zu haben, ließ er vom Palaste, der in der Nähe lag, einen Gang mit einer Zugbrücke einrichten, und kam so zu ihm, ohne daß es Jemand gewahr ward.

Wenn irgend ein Geist damals in Italien den hohen Gedanken gewachsen war, welche Giulio hegte, so war es Michelangelo. Was er wollte, ging noch über die Peterskirche hinaus. Er hätte ganze Gebirge zu Kunstwerken umgestaltet, wenn ihm freie Hand gelassen worden wäre. Einen Felsen, der bei Carrara am Ufer sich erhebend fern auf dem Meere sichtbar blieb, wollte er in einen Koloß umwandeln, der den Schiffern als Wahrzeichen dienen sollte. Von da war es nicht mehr weit zu Gedanken, wie sie ein griechischer Künstler hegte, der einen Berg in eine Statue Alexanders des Großen verwandeln wollte, die in der Hand eine Stadt hielte.

Michelangelo galt damals für den ersten Bildhauer in Rom. Nur einen Nebenbuhler finden wir genannt, Cristoforo Romano, ein Künstler, der, wenn er nicht zufällig noch an anderer Stelle erwähnt würde (im Cortigiano des Grafen Castiglione, wo er zu der in Urbino versammelten geistreichen Gesellschaft gehört, aus deren Gesprächen das Buch besteht), in der Kunstgeschichte längst verloren und vergessen wäre, denn das Grabmal

der Visconti in der Certosa zu Pavia, an dem sich sein Name befindet, wird ihm trotzdem kaum zugeschrieben. Zugleich mit Michelangelo aber kommt er jetzt in einem Briefe vor, den Cesare Trivulzio aus Rom an Pomponio Trivulzio über den neuesten antiquarischen Fund, die Entdeckung des Laokoon schrieb.

Im Frühling 1506 wurde die berühmte Gruppe in den Ruinen des Tituspalastes vom Eigenthümer des Platzes, einem römischen Bürger entdeckt. Sie steckte noch im Boden drin als der Fund schon dem Papste gemeldet ward. Dieser schickt zu Giuliano di San Gallo, er möge gehen und nachsehen, was es gäbe. Francesco, der Sohn Giuliano's erzählt es. ‚Michelangelo,' sagt er, ‚der fast immer bei uns im Hause war (mein Vater hatte ihn kommen lassen und ihm die Bestellung des Grabmals verschafft), war gerade da. Mein Vater bat ihn mitzugehen, und so machten wir uns alle Drei, ich auf dem Rücken meines Vaters, auf den Weg. Als wir herunterstiegen, wo die Statue lag, sagte mein Vater sogleich, das ist der Laokoon, von dem Plinius spricht. Man erweiterte nun die Oeffnung, so daß er herausgeholt werden konnte. Nachdem wir ihn dann betrachtet, gingen wir nach Hause und frühstückten.'

Der Eigenthümer der Figur will das Werk an einen Cardinal verkaufen, für 500 Scudi, als der Papst dazwischen tritt, den Preis zahlt und im Belvedere eine ‚Art Capelle' für die Gruppe einrichten läßt. Nun soll erprobt werden, ob Plinius' Behauptung, daß die Gruppe aus einem einzigen Stücke gearbeitet sei, mit der Wahrheit stimme. Cristoforo Romano und Michelangelo, die ‚ersten Bildhauer in Rom', werden herbeigeholt. Sie erklären, daß die Gruppe aus mehreren Stücken bestände und zeigen vier Nähte, die aber so fein versteckt sind und deren Verkittung sich als eine so ausgezeichnete erweist, daß Plinius, als in verzeihlichem Irrthum befangen, freigesprochen wird, es sei denn, daß er absichtlich die Unwahrheit gesagt habe, um das Werk berühmter zu machen.

Der Laokoon bewegte ganz Rom damals. Beigelegt waren dem Briefe die Verse, die von den ersten Gelehrten zum Lobe der Gruppe gemacht wurden, von Sadolet, Beroalda und Jacopo Sincero. Von einem dieser Gedichte sagt Trivulzio, es sei so vortrefflich, daß man, wenn man es gelesen hätte, den Anblick der Arbeit selbst entbehren könne. Wahrscheinlich meinte er die (in einer Anmerkung zu Lessing's Laokoon am bequemsten abgedruckte) poetische Beschreibung des Werkes von Sadolet, zu deren Ruhme Lessing zufällig auch sagt, daß sie die Stelle einer Abbildung vertreten könnte.

Heute liegt neben der Gruppe, wie sie neu restaurirt im Vatican steht, ein im Groben zugehauener Arm mit Schlangen, von dem gesagt wird, daß er ein Werk Michelangelo's sei, und der, was die Bewegung anlangt, richtiger ist als der, welcher aus anderer Hand der Schulter des Laokoon angesetzt worden ist. Allein, da sich dieser Versuch Michelangelo's nirgends erwähnt findet, so bleibe die Wahrheit der Angabe dahingestellt. Rührt der Arm von ihm her, so müsse er in viel späterer Zeit entstanden sein.

Mitten in der Blüthe seiner Gunst bei Giulio kam nun jedoch ein plötzlicher Abbruch dieser Verbindung. War es Bramant gelungen, über Giuliano di Sangallo beim Bau der Peterskirche den Sieg davon zu tragen, so sollte nun auch San Gallo's Günstling, Michelangelo, aus der schon begonnenen Arbeit herausgedrängt werden. Von zwei Seiten her wurde der Papst darauf hin bearbeitet und in beiden Richtungen gelang der Plan.

Man leitete Giulio die Meinung zu, daß es von übler Vorbedeutung sei, sich bei eignen Lebzeiten ein Grabmonument aufzurichten. Schon im Herbste 1505 muß Michelangelo Zeichen eines möglichen Sinneswechsels beim Papst beobachtet haben. In dem Contracte vom 10. December, worin er die Ueberführung von Marmorblöcken aus Carrara nach Rom stipulirt,

wird der doppelte Fall vorgesehen: einmal, daß der Papst nicht leben bliebe, oder, daß er zwar leben bliebe, das Grabmonument aber nicht errichten ließe. Mit der Vorsicht, welche wir in allem Geschäftlichen bei Michelangelo beobachten, hatte er, falls das eine oder andere einträte, den Contract im Voraus für ungültig erklären lassen.

Als im Frühjahr 1506 die Blöcke nun ankamen, sollte sich zeigen, wie die Abkühlung des Eifers, mit welchem Giulio die Unternehmung zuerst betrieben hatte, weitere Fortschritte gemacht. Die Barken mit dem neuen Marmor legten an, Michelangelo war zur Stelle, er brauchte Geld, um die Schiffer zu bezahlen. Der Papst hatte zu mehrerer Bequemlichkeit angeordnet, daß Michelangelo jederzeit unangemeldet vorgelassen würde. Jetzt aber macht man ihm Schwierigkeiten, und als er den Einlaß durchgesetzt, empfängt er dennoch kein Geld. Er war gezwungen, sich an Jacopo Galli zu wenden, der ihm die hundertundfünfzig bis zweihundert Ducaten vorschoß, deren er benöthigt war.

Nun stellten sich die Marmorarbeiter ein, die er in Florenz gemiethet hatte. Er brachte sie in seinem Hause unter, die Arbeit sollte vorwärts gehen, aber Giulio war wie verwandelt, er drängte nicht mehr, noch wollte er Geld geben. Dagegen kam er mit einem ganz neuen Plane zum Vorschein: Michelangelo sollte die Wölbung der Sistinischen Capelle, so genannt weil Papst Sixtus, Giulio's Oheim, sie (1473) gebaut hatte, mit den noch mangelnden Gemälden versehen. Denn daß damals irgend eine Wand, welche Raum für Malerei bot, ungemalt geblieben wäre, war nicht denkbar.

Bramante wollte Michelangelo mit seinem Grabdenkmale auf diesem Wege aus der Peterskirche herausschaffen und ihn zugleich auf ein Feld locken, auf dem seine Erfolge zweifelhaft wären.

Und so kam es denn wirklich zu der Scene, welche Michel-

angelo's Feinde zwischen ihm und dem Papste herbeiführen wollten. An einem Sonnabend, Ende April, als der Papst, während er sein Mittagessen einnahm, mit allerlei Leuten laufende Geschäfte besprach, hörte ihn Michelangelo zu einem anwesenden Goldarbeiter sagen, er habe keine Lust mehr, auch nur einen Pfennig für Steine auszugeben, weder für kleine noch für große. Michelangelo, der dabei stand, wußte sofort, was Giulio ihm hatte zu verstehen geben wollen, und als er mit dem eigenen Anliegen selber nun an die Reihe kam und Geld für seine Arbeiter verlangte, hieß es nun, er möge Montag wiederkommen.

‚Und nun,' wie es in dem Briefe heißt, in welchem er kurz darauf seine Erlebnisse beschrieb, ‚kam ich am Montag wieder, und kam Dienstag und Donnerstag, wie der Papst recht gut wußte, und endlich, am Freitage wurde ich fortgewiesen, d. h. herausgeworfen.'

Wie es bei dieser letzten Audienz am Freitage zuging, hat Michelangelo mehr als einmal erzählt. Er hat es Condivi diktirt und es beinahe mit denselben Worten in einem seiner Briefe wiederholt, man fühlt aus dem Tone, in dem er redet, wie sich dieses Erlebniß für immer in sein Gedächtniß eingestempelt hatte. In anderen Briefen, wo er bei weiten dazwischen liegenden Zeiträumen auf das Erlebniß zurückkommt, wechselt er mit Einzelnheiten, läßt fort, setzt zu, immer wie ihm im Momente die Phantasie das Geschehene in's Gedächtniß zurückrief. Wir sehen, daß er die Dinge nicht vergessen konnte und wie sie immer anders gewandt in seiner Erinnerung sich herumwälzten.

Michelangelo will in den Palast eintreten, als einer von den Diensthabenden ihn zurückweist. Ein hoher Geistlicher, welcher zugegen ist, fährt den Mann an, ob er nicht wisse, wer Michelangelo sei. ‚Gewiß weiß ich es,' antwortete er, ‚aber mein Dienst ist, auszuführen, was mir befohlen wird und nicht weiter nach-

zufragen, warum?' ‚Nun,' ruft Michelangelo aus, ‚so sagt dem Papste, wenn er mich in Zukunft brauche, möge er mich suchen, wo ich zu finden bin.' Dreht um, geht nach Hause, befiehlt den beiden Dienern, die er hatte, seine Habseligkeiten zu verkaufen und ihm dann nachzukommen, setzt sich zu Pferde und reitet ohne Aufenthalt bis er auf florentinischem Gebiete ist.

Hier erreichen ihn die Leute, die von Rom aus hinter ihm drein geschickt worden sind. Sie sollten ihn mit Gewalt wiederbringen; in Poggibonsi aber, wo sie jetzt mit ihm unterhandelten, durften sie sich nichts herausnehmen. Michelangelo war florentinischer Bürger und droht, sie niederhauen zu lassen, wenn sie ihn anrührten. Sie legen sich auf's Bitten, erreichen aber nichts, als daß er den Brief des Papstes schriftlich beantwortet, damit sie selber sich mit der Unmöglichkeit entschuldigen könnten. Der Papst hatte geschrieben, Angesichts dieses solle er sich auf der Stelle nach Rom zurückverfügen oder seiner Ungnade gewärtig sein. Michelangelo erwiderte, er werde nun und nimmermehr zurückkehren; er habe für die guten und treuen Dienste, die er geleistet, einen solchen Umschlag nicht verdient, wie ein Verbrecher Seiner Heiligkeit aus dem Angesicht gejagt zu werden, und da Seiner Heiligkeit an der Aufführung des Grabmonuments nichts mehr gelegen sei, so betrachte er auch sich als seiner Verpflichtungen entbunden und habe keine Lust andere einzugehen. Hiermit entläßt er die Leute Giulio's und geht nach Florenz.

Von hier aus schreibt er jetzt, den zweiten Mai, jenen Brief an Giuliano und San Gallo, von dem ein Stück oben mitgetheilt worden ist. Es habe sich ihm, heißt es weiter darin, das Gefühl aufgedrängt, nicht um das Grabmal des Papstes, als vielmehr um sein eignes Grab werde es sich bald handeln, wenn er länger in Rom bleibe. Ihm seien, als man ihm so den Palast verboten, jene Worte wieder eingefallen, welche der Papst, die großen und die kleinen Steine betreffend, eine

Woche früher gethan, und es habe sich Verzweiflung seiner bemächtigt. Uebrigens sei noch etwas Anderes an seinem plötzlichen Verschwinden schuld, worüber er sich schriftlich nicht aussprechen wolle.

‚Jetzt nun,‘ fährt Michelangelo fort, ‚schreibt Ihr mir im Namen des Papstes, und somit bitte ich, auch diese meine Antwort dem Papste vorzulesen: möge Seine Heiligkeit überzeugt sein, daß ich den besten Willen habe, das Grabmal weiterzuführen, besseren Willen als jemals, aber daß, wenn der Papst es aufzurichten wahr- und wahrhaftig im Sinne hat, es ihm ja gleichgültig sein kann, an welcher Stelle ich dafür arbeite. Die Hauptsache ist, daß es in fünf Jahren fertig aufgemauert dastehe, im Sanct Peter, wo es dem Papst am besten gefällt, und daß es schön sei. Was dies anlangt, gebe ich mein Versprechen: es wird in der ganzen Welt nichts sein, was dagegen aufkommt.‘

‚Nun aber, wenn Seine Heiligkeit in der Sache weitergehen will, so mögen die nöthigen Gelder hier in Florenz angewiesen werden, mir steht in Carrara genügender Marmor zur Verfügung, den ich zu meinem bereits vorhandenen Vorrath hierher dirigiren lasse und Seiner Heiligkeit gutschreibe, ganz abgesehen, ob ich Schaden dabei habe oder nicht; was dann an Arbeit für das Grabmal fertig wird, sende ich Stück auf Stück ein, und Seine Heiligkeit hätte ihre Freude daran, gerade so als wenn ich selber in Rom wäre, oder vielmehr besser so, denn Seine Heiligkeit sähe, was fertig dasteht, und hätte weiter keinen Aerger davon. Was das deponirte Geld und das Grabmal überhaupt anlangt, so würde ich ganz nach Seiner Heiligkeit Befehl jede irgend erforderliche Garantie stellen: ganz Florenz würde dafür einstehen. Noch eins: käme in Betracht, daß die Unternehmung für Rom zu theuer wäre, so würde sie das für Florenz nicht sein, da mir Alles hier viel bequemer liegt; ja ich würde hier besser und lieber arbeiten, da mir nicht soviel dabei zur Last

läge. Und somit, theuerster Giuliano, laßt mich, bitte, recht bald günstige Antwort hören.'

So einfach, wie Michelangelo diesem Briefe zufolge glaubte oder zu glauben vorgab, standen die Dinge in Rom jedoch nicht. Offenbar gingen viele Botschaften hin und her, von denen wir nichts mehr besitzen. Nur ein Brief ist noch erhalten, welcher eine Woche nach dem eben mitgetheilten aus Rom nach Florenz geschrieben wurde, von der Hand eines derjenigen, die im Vatican Michelangelo's Sache vertraten. Hier lesen wir:

‚Theuerster Freund und Bruder. Viele Grüße und Empfehlungen zuvor. Ich und Bramante hatten letzten Sonnabend dem Papste bei Tafel über allerlei Zeichnungen Vortrag zu halten; erst ich, und nach Tische wurde Bramante gerufen, und der Papst sagte ihm: morgen geht der San Gallo nach Florenz und bringt Michelangelo wieder mit. Und Bramante sagte: heiligster Vater, San Gallo wird sich hüten, ich kenne Michelangelo aus Erfahrung, er hat mehr als einmal gesagt, er denke nicht daran, die Capelle zu malen; Eure Heiligkeit wollten es ihm zwar aufbürden, er jedoch werde sich auf keine andere Arbeit einlassen als auf das Grabmal. Und weiter sagte Bramante: heiligster Vater, ich glaube, er getraut es sich nicht, denn es müssen da Figuren gemalt werden, die man aus der Tiefe sieht und wo viel Verkürzungen vorkommen, das ist etwas anderes als unten zu malen. Darauf sagte der Papst: kommt er nicht, so thut er mir einen Schimpf an und deshalb glaube ich, daß er unter allen Umständen kommen wird. Jetzt zeigte ich, daß ich auch da sei und nannte Bramante vor dem Papste einen Schurken, etwa wie Ihr gesprochen haben würdet, wenn Ihr statt meiner dagestanden hättet, und Bramante war so auf den Mund geschlagen, daß er still schwieg, weil er einsah, daß er schlecht gesprochen hatte. Endlich sagte er: heiliger Vater, der da hat nie mit Michelangelo über diese Dinge verhandelt und wenn ich die Unwahrheit gesagt habe, so laßt mir den Kopf

vor die Füße legen; ich bleibe dabei, daß der da niemals mit Michelangelo darüber gesprochen hat; freilich, wenn Eure Heiligkeit den Willen dransetzt, wird er schon wiederkommen. Damit hatte die Sache ein Ende und weiter ist nichts mitzutheilen. Gott sei mit Euch. Kann ich etwas für Euch thun, so laßt es mich wissen, ich will es gern thun. Meine Empfehlungen an Simone Pollajuolo.'

Wir sehen, daß der Hauptanstoß immer noch in dem Willen des Papstes lag, lieber die Capelle malen zu lassen als das Grabmal aufzurichten, und zugleich, daß die Ausmalung der Capelle erst nach Michelangelo's Abreise offen auf's Tapet gebracht worden war, sonst würde sich Michelangelo über diesen Punkt San Gallo gegenüber deutlicher ausgesprochen haben. Vielleicht aber auch sollte dem Papste dadurch angedeutet werden, diese Malerei liege ihm so fern, daß er darüber gar nicht verhandeln wolle. Aus einem Schreiben eines anderen Florentiners an Michelangelo, welches zu gleicher Zeit mit diesem Briefe aus Rom an ihn gelangt sein muß, ersehen wir, wie San Gallo dafür einstand, der Papst wolle das Grabmal weiterführen und Michelangelo werde bald wieder da sein.

Dieser indessen hatte in Florenz sofort wieder zu arbeiten begonnen.

Zu thun fand er genug; der Carton nahm die erste Stelle ein. Kaum hatte er angefangen, als ein Schreiben des Papstes an die Regierung einlief. ‚Geliebte Söhne,' redet Giulio die Signoren an, ‚alles Heil und meinen apostolischen Segen zuvor. Michelangelo der Bildhauer, der uns leichtsinniger und unbedachtsamer Weise verlassen hat, fürchtet sich, wie wir hören, zurückzukehren. Wir hegen keinen Zorn gegen denselben, da wir die Manieren dieser Art Menschen kennen. Damit er jedoch jeglichen Verdacht fahren lasse, erinnern wir euch an eure uns schuldige Ergebenheit und fordern euch auf, ihm in unserem Namen das Versprechen zu geben, daß, wenn er zu uns zurück-

kehren wolle, er frei und ungefährdet kommen könne und daß wir ihn mit derselben Gnade aufnehmen werden, die ihm vor seinem Fortgehen von uns zu Theil ward. Rom am 8. Juli 1506, unserer Regierung im Dritten.'

Soderini antwortete darauf, Michelangelo sei dermaßen in Furcht gesetzt, daß es trotz der im Briefe enthaltenen Zusicherungen einer besonderen Erklärung Seiner Heiligkeit bedürfe, daß er sicher und unverletzt bleiben werde. Er habe Alles bei ihm versucht, um ihn zur Rückkehr zu bewegen, und setze diese Versuche noch immer fort, allein er wisse zu gut, daß, wenn man mit Michelangelo nicht ganz sanft umginge, dieser die Flucht ergreifen würde. Zweimal sei er bereits nahe daran gewesen.

Man denke hier nicht an das, was bei uns gewöhnlich Furcht genannt wird, wenn Soderini Michelangelo impaurito, von Furcht erfüllt nennt. Dieser hatte volle Ursache dem Papste nicht zu trauen. Solche Versprechungen, ja die heiligsten Schwüre auf Ehre und Gewissen waren die gewöhnliche Kriegslist, diejenigen, deren man habhaft werden wollte, in die Falle zu locken. Giulio hatte zu Vielen gegenüber öffentlich bewiesen, was auf seine Betheuerungen zu geben sei, Michelangelo folgte den einfachsten Regeln der Klugheit, wenn er der milden Sprache nicht traute. Ein zweites Schreiben von Rom lief ein. Soderini ließ ihn zu sich kommen. ‚Du bist mit dem Papst auf eine Weise umgegangen, wie es der König von Frankreich nicht gewagt haben würde! Es hat ein Ende jetzt mit dem Sichbittenlassen! Wir wollen deinetwegen keinen Krieg anfangen und das Wohl des Staates auf's Spiel setzen. Richte dich ein, nach Rom zurückzukehren!'

Michelangelo dachte, als die Sache diese Wendung nahm, ernsthaft an Flucht. Der Sultan, zu dem sein Ruf gedrungen war, hatte ihm Anerbietungen machen lassen. Er sollte ihm eine Brücke von Constantinopel nach Pera bauen. Ein Francis-

canermönch machte den Unterhändler bei dieser Berufung. Die Florentiner standen seit der Eroberung von Byzanz mit den Sultanen im besten Einvernehmen. Ohne eigene Flotte und Politik in der Levante, flößten sie, anders als die Genuesen und Venetianer, kein Mißtrauen ein; dadurch aber, daß sie obendrein zu gelegener Zeit die Pläne dieser beiden Nebenbuhler verriethen, hatten sie sich Vertrauen erworben. Eine große Anzahl florentinischer Häuser war in Constantinopel etablirt und der Verkehr zwischen Florenz und dort ein lebhafter. Oefter schon waren italienische Meister so berufen worden. Michelangelo hätte Beschäftigung, Gunst und Freunde gefunden.

Der Gonfalonier berichtete nach Rom, daß nichts mit ihm anzufangen sei. Der Papst müsse feste Garantien bieten, sonst käme er ihm nicht. Doch werde er noch einmal mit ihm sprechen, da die launenhafte Natur des Mannes vielleicht eine Aenderung seiner Entschlüsse hoffen lasse.

Giulio's dritter Brief scheint enthalten zu haben, was man wünschte. Soderini hörte nun auch von Michelangelo's türkischer Reise. Er stellte ihm vor, wie viel besser es sei, nach Rom zu gehen, wäre es auch, um dort zu sterben, als beim Sultan sein Leben zu verbringen. Aber er brauche nichts zu besorgen. Der Papst sei milde von Natur, er verlange ihn zurück, weil er ihm wohlwolle, und wenn er allen Versicherungen keinen Glauben schenke, werde ihn die Regierung in der Eigenschaft ihres Gesandten reisen lassen. Wer ihm dann etwas zu Leide thäte, der habe die florentinische Republik in eigner Person beleidigt. Da Michelangelo seiner Geburt und seinem Alter nach längst Mitglied des Consiglio grande war und als solches zu jedem Staatsamte die Fähigkeit besaß, so erscheint Soderini's Vorschlag durchaus praktisch. Man würde heute vielleicht einen angesehenen Mann in ähnlicher Weise einer auswärtigen Gesandtschaft zuordnen.

Michelangelo ging darauf ein. Die Regierung gab ihm

ein besonderes Empfehlungsschreiben an den Cardinal von Pavia, des Papstes Günstling, mit, durch den die Verhandlungen seinetwegen vorzugsweise geführt worden waren. In diesem Briefe steht allerdings nichts davon, daß er als Gesandter komme, allein da er nur des Namens wegen zum ambasciadore ernannt werden sollte, so ist dies kein Beweis dagegen, daß ihm überhaupt diese Eigenschaft beigelegt worden sei. Datirt ist der Brief vom 21. August 1506; allein schon am 27. hatte der Papst Rom verlassen, um den Krieg zu beginnen, welcher der Anfang der Kämpfe war, in denen er seine alte kriegerische Laufbahn mit all der Energie wieder aufnahm, deren er fähig war.

3.

Man war erstaunt gewesen über die stillen Anfänge seiner Herrschaft. Seinem Charakter nach hätte er längst die Waffen ergreifen müssen. Doch es schien sich seine Natur geändert zu haben und er von der alten Rache nichts mehr zu wissen, die er an so vielen Feinden nehmen wollte. Giulio aber sammelte in der Stille Geld für die Soldaten. Die Papstwahl hatte ihm zu viel gekostet. Er mußte erst wieder die Taschen voll haben. Bis dahin suchte er unter der Hand die Dinge so zu lenken, daß sie ihm, wenn er endlich gerüstet aufträte, so bequem als möglich lägen.

So herrschte eine Zeit lang, den ewigen Krieg der Florentiner gegen Pisa ausgenommen, Friede in Italien. Doch wie der Papst seine geheimen Pläne machte, fehlten sie auch den Uebrigen nicht.

Mailand gehörte Frankreich; Ludwig der Zwölfte war vom Kaiser damit belehnt worden. Florenz erfreute sich des französischen Schutzes in erster Linie; und dennoch, mit dem Besitze Genua's und der Lombardei hatte Ludwig sich die Politik der Sforza's und Visconti's aneignen müssen, die gleichsam an der Scholle haftete: er mußte nach dem Besitze der italischen

Westküste streben und Pisa zu gewinnen suchen. Dabei blieben die hergebrachten Ansprüche auf Neapel, das Gonsalvo, der große Capitano, für Spanien glänzend zurückerobert hatte und als Vicekönig regierte. Hinter dem Allen aber lauerte der größte Gedanke: das Kaiserthum! Ludwig wollte in Rom als Kaiser gekrönt werden, es war auch das die alte Sehnsucht seiner Vorgänger, die auf ihn überging und die seine Nachfolger noch drei Jahrhunderte fruchtlos hegten, bis Napoleon sie zur Erfüllung brachte.

So lange Giulio regierte, war dergleichen aber nicht möglich. Deshalb mußte dieser beseitigt werden. Der Cardinal von Amboise, Giulio's einstiger Nebenbuhler bei der Papstwahl (nebst Ascanio Sforza, der als Gefangener in Frankreich an der Pest starb, d. h. vergiftet ward), sollte ihm dazu behülflich sein. Ein Concil würde Giulio absetzen, rechnete der König, und Amboise an seine Stelle wählen. Es waren noch keine festen Pläne, nur leitende Ideen, die man hegte, aber wie es natürlich war, daß sie Ludwig im Sinne lagen, ebenso natürlich war es, daß Giulio selber sie erkannte und sich zu schützen suchte.

Und dies zeigte sich einstweilen nicht so schwierig. Dem Könige standen zwei Mächte gegenüber, welche dafür sorgten, daß auch nicht ein Schritt von Frankreich gethan würde, zu dem sie nicht zuvor ihre Einwilligung gegeben. Spanien in erster Linie, das heißt Aragon, das nach Isabellens Tode von Castilien wieder getrennt, mit Neapel dagegen nun vereinigt dem alten Könige Ferdinand gehorchte. Maximilian sodann, der römische König, dessen Sohn, Herzog Philipp von Burgund, zur Zeit Castilien inne hatte. Philipp regierte dort für seinen Sohn Karl, nachmaligen Kaiser Karl den Fünften. Der castilische Adel, der für seine Rechte fürchtete, hatte ihn in's Land gerufen. Denn auch König Ferdinand wollte in Castilien für Karl regieren, der auch sein Enkel war. In aller Kürze hier die Verwandtschaft: Max heirathete Marie von Burgund; Philipp, der Sohn aus dieser Ehe, eine Tochter Ferdinands und Isabellens.

Dadurch hatte Karl, der Ferdinands und Maximilians Enkel zugleich war, Anwartschaft auf beide Spanien, Burgund und auf die Kaiserkrone, was ihm auch in der Folge Alles zufiel.

Damals aber, wo Karls Mutter eben im Wahnsinn gestorben und er selber ein zartes Kind war, hatten die Aussichten vorläufig nur die Folge, daß Maximilian sich kräftiger dem Süden zuwandte. Das Deutsche Kaiserthum wollte er wieder zu Ehren bringen, Mailand natürlich einst für Karl zurückerwerben, Venedig demüthigen und den Papst in seine alte abhängige Stellung zurückdrängen.

Das waren die habsburgischen Ideen jener Tage. Und um sie mit den französischen vielleicht zu versöhnen, wurde an einer Heirath zwischen Karl und Claude, der Tochter Ludwig's gearbeitet.

Zwischen zwei solchen Gewalten stehend, deren Politik ganz Europa umfaßte, blieb den Päpsten geringer Spielraum. Sie mußten der einen oder der anderen anheimfallen. Es stand wieder wie in jenen längst verflossenen Jahrhunderten, wo Frankreich und Deutschland jedes seinen eigenen Papst zu machen strebte. Indessen die Dinge gestalteten sich erst. Ferdinand von Aragons sowie Venedigs Dasein bewirkten, daß immer Vier an der Partie mitspielten; auch England griff ein. So blieb Gelegenheit für Coalitionen, und in der allgemeinen Verwirrung boten sich Schlachtfelder für Giulio's Ehrgeiz.

Seine Natur bedurfte gewaltsamer Aufregungen, dies ist der letzte Grund seiner Thaten. Er warf sich auf das Nächstliegende. Nach dem Sturze der Borgia's hatten die Venetianer einen Theil der Romagna an sich gerissen, Ravenna, Cervia, Rimini, drei wichtige Küstenstädte, und Faenza im Inneren. Die beiden ersten besaßen Salzwerke, die ungemeine Einkünfte gewährten. Rimini bot Venedig noch im Jahre 1504 freiwillig an, Giulio aber antwortete, daß er sie sämmtlich mit Gewalt an sich zu bringen hoffe. Zu Anfang 1505 zeigten sich die

Venetianer noch williger, sie wollten jetzt Alles bis auf Rimini und Faenza ausliefern, nur möchte der Papst die Gesandten der Stadt, die in den Kirchenbann gethan worden waren, in Rom zu Gnaden wieder aufnehmen. Hierauf ging er einstweilen ein, ohne Frankreich konnte er nichts gegen Venedig thun, und so gern Ludwig die Venetianer gedemüthigt gesehen hätte, so wenig wünschte er doch Maximilian nach Italien zu ziehen, der sich bei einem Kriege gegen die Stadt sogleich in Bewegung gesetzt haben würde.

Giulio konnte deshalb nach dieser Seite hin vor der Hand nichts unternehmen. Aber er wollte einen Krieg haben. Er beschloß, Bologna und Perugia, zwei päpstliche Städte, die sich seit langen Jahren unter den Bentivogli's und Baglioni's zu selbständiger Politik erhoben hatten, in seine Gewalt zurück zu bringen. Gegen beide Familien hegte er persönliche Feindschaft, und Frankreich zeigte sich hier geneigter, thätige Hülfe zu gewähren, denn es fürchtete eine Verbindung Giulio's mit Venedig.

Begleitet von den Cardinälen zog der Papst mit der Armee von Rom aus, gegen Perugia zuerst, das auf halbem Wege nach Bologna liegt. Er hatte nicht mehr als fünfhundert Lanzen bei sich, das heißt fünfhundert schwerbewaffnete Ritter, welche mit ihrem Gefolge eine ziemliche Armee repräsentirten. Der Zuzug der Verbündeten sollte sich unterwegs anschließen. Gianpagolo Baglioni dagegen, ein alter Kriegsunternehmer, stand so wohlversorgt mit Soldaten da, daß er seine Stadt getrost hätte vertheidigen können. Dennoch kam er Giulio schon in Orvieto entgegen, unterwarf sich und wurde mit seinen Leuten in Sold genommen. Inmitten des Hofstaates und der Cardinäle zog der Papst feierlich in Perugia ein, als einzige Bedeckung seine Leibgarde um sich. Baglioni hätte ihn jetzt mit seiner ganzen Umgebung fangen können. Es wäre vielleicht ein gutes Geschäft gewesen. Aber dieser Mann, der alle seine Verwandten meuchlings umgebracht hatte, fühlte sich gelähmt durch die Persönlichkeit

Giulio's und ließ, wie Machiavelli sagt, die schöne Gelegenheit, sich die Bewunderung der Zeitgenossen und ewigen Ruhm zu erwerben, ungenützt vorübergehen, nur weil ihm der Muth fehlte, so verbrecherisch zu sein als es der Moment erforderte. Und damit dieses Urtheil nicht als eine absonderliche Ansicht Machiavelli's erscheine, sei bemerkt, daß auch Guicciardini den Mangel an augenblicklicher Thatkraft bei Baglioni rügt. So war das Zeitalter. Es fiel keinem von beiden ein, auch nur daran zu erinnern, welch eine Schmach es gewesen sei, das Oberhaupt der Christenheit hinterlistig gefangen zu nehmen.

In Perugia erschien der Cardinal von Narbonne im Namen des Königs von Frankreich. Giulio möge sein Unternehmen gegen Bologna wenigstens verschieben. Der Papst hatte Rom verlassen, noch ehe ihm Ludwig seine Hülfe fest zugesagt. Die Bentivogli standen gut mit Frankreich. Aber es hatte die einlaufende Mahnung keine andere Wirkung, als daß der Papst von allen Seiten Soldaten heranzog, um desto rascher vorzugehen. Der König gab nach. Giulio mußte versprechen, Venedig nicht anzugreifen, unter dieser Bedingung lieferte Ludwig sechshundert Ritter und dreitausend Mann Infanterie. Hundertundfünfzig Ritter führte Baglioni, hundert schickten die Florentiner unter Marcanton Colonna, hundert der Herzog von Ferrara, aus Neapel kamen Stradioten (eine Art berittener griechischer Miethstruppen, deren sich Venedig meistens bediente), zweihundert leichte Reiter endlich führte Francesco Gonzaga zu, der zum Oberbefehlshaber der Armee ernannt wurde.

Der alte Bentivoglio mit seinen Söhnen, die sich von allen Seiten angegriffen sahen, warteten den Sturm nicht ab. Als sie von dem feindlichen Anrücken der Franzosen hörten, flüchteten sie diesen entgegen und wurden gegen gute Bezahlung in Schutz genommen. Ihren Palast plündert und zerstört das Volk. Giulio wird in prachtvollem Geleite in die Stadt eingeholt. Die Bürger erhalten ihre Freiheiten zurück. Der Papst kam als ‚Befreier

von Italien'. Das Wetter war so herrlich in jenen Tagen, daß Alles in Blüthe stand und die begeisterten Bürger den Papst als den Herrn des Himmels und der Planeten begrüßten. Giulio aber traf trotzdem die nöthigen Maßregeln, Bologna auch für die Folge, wenn diese Stimmung etwa umschlagen könnte, gut päpstlich zu erhalten. Er setzte sich einstweilen da fest und blickte um sich. Die Reihe kam nun doch an die Venetianer. Für den Augenblick aber ruhten die Dinge und man fand Zeit, sich der Kunst und Michelangelo's zu erinnern.

Während der Papst Krieg führte, hatte dieser in Florenz am Carton weitergezeichnet und ihn zu Ende gebracht. Die Kämpfe mit Pisa nahmen damals das öffentliche Interesse ganz in Anspruch. Michelangelo hatte seinen Stoff aus dem Kreise der Kriege gewählt, die seit Jahrhunderten zwischen beiden Städten walteten. Um die Zeit etwa, wo Salvestro dei Medici lebte, wandte sich ein englischer Kriegsunternehmer nach Italien, Hawkwood, von den Italienern Aguto genannt, ein berühmter tapferer Mann, dessen Grabdenkmal heute noch in Santa Maria del Fiore zu sehen ist. Dieser mischte sich in die Kämpfe seiner Zeit; es kam ihm auf Arbeit an und nicht auf die Sache, der er diente: ehe er zu den Florentinern übertrat, hatte er im Solde der Pisaner Krieg gegen sie geführt, und während dieser Periode seiner Thätigkeit ereignete sich der Vorfall, den Michelangelo dargestellt hat.

Die Truppen standen sich in der Nähe von Pisa gegenüber. Es war sehr heiß, die Florentiner legten die Rüstungen ab und badeten im Arno. Aguto benutzt diese Gelegenheit zu einem Ueberfall. Noch zur rechten Zeit aber eilt Manno Donati herbei und verkündet die drohende Gefahr. Die Badenden stürzten an's Ufer und in die Waffen — diesen Moment ergriff Michelangelo. Jung und Alt durcheinander — einige können mit den nassen Gliedern nicht in die anklebenden Kleider hinein, andere haben schon die Rüstung auf dem Leibe und schnallen

das Riemenzeug fest; dort erklimmt einer eben das Ufer, stemmt sich mit beiden Armen auf und blickt in die Ferne — man sieht die ganze Gestalt, die uns den Rücken zudreht, und ihre wundervolle Bewegung; ein Anderer, der schon mit den Kleidern beschäftigt ist, unterbricht einen Augenblick die Arbeit des Anziehens, dreht den Kopf um nach der Gegend, woher Gefahr droht, und deutet dahin; wieder einer, der noch ganz nackt ist, kniet auf der Höhe des Ufers und reckt den linken Arm tief hinab einem anderen Arme entgegen, der mit verlangenden Fingern tief aus dem Wasser emporkommt, — mit dem rechten Arm und den Knien sucht er sich oben Widerstand zu schaffen. Es ist nicht möglich, die einzelnen Gestalten alle zu beschreiben, die Verkürzungen, die Kühnheit, mit der immer das Schwierigste gewollt, die Kunst, mit der es erreicht worden ist: dieser Carton war die Schule für eine ganze Künstlergeneration, die nach ihm ihre Anschauungen formte.

Ausgeführt wurde er niemals. Ein Theil des Cartons ist, wenn Borghini nicht falsch berichtet, gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch auf einer Villa bei Florenz vorhanden gewesen. Heute existirt vom Gemälde nichts als eine Copie geringen Umfanges, die nur im Allgemeinen die Stellung der Figuren erkennen läßt. Einige Gestalten dagegen, die eine Gruppe bilden, hat Marcanton gestochen. Es ist eines seiner schönsten Blätter und läßt wohl ahnen, welch ein prachtvolles Werk der Carton gewesen sein muß. Ein zweiter Stich, der einen anderen, größeren Theil des Ganzen wiedergiebt, ist von Agostino Veneziano, Marcanton's Schüler. Aber während jenes Blatt im Jahre 1510 noch nach dem Original gezeichnet sein konnte, weiß man bei diesem nicht, woher die Zeichnung stammt. Als eine Eigenthümlichkeit der Composition tritt noch die alte florentinische Manier hervor, mehr ein breites Gedränge, als eine sich der Mitte zu aufbauende symmetrisch gegliederte Anordnung zu geben. Die Schönheit der Arbeit lag, abgesehen vom geistigen Inhalte,

im Reichthum unverhüllter Körperwendungen. Lionardo hatte darin längst Großes geleistet, die Anatomie und das Studium der Verkürzungen waren von ihm vor Michelangelo's Auftreten mit Meisterschaft betrieben worden, dennoch mußte er sich von diesem nun übertroffen sehen.

Die Meinungen theilten sich in Florenz natürlicher Weise. Es wurde mit Heftigkeit für und wider die beiden Meister gestritten. Erregt eine große Kraft nur erst das Vertrauen, daß man sich ohne Bedenken auf sie verlassen könne, dann ist auch die Partei um sie her gebildet. Der Carton muß den Freunden Michelangelo's dies Gefühl der Sicherheit gegeben haben, auf das es ankam. Michelangelo stand fortan nicht mehr einsam der Schule Lionardo's entgegen und hatte das Glück auf seiner Seite.

Es ging schlecht mit Lionardo's Malerei im Saale des Palastes, bei der er, statt al fresco zu malen, Oelfarben anwandte. Die Composition mit der die Mauer zu diesem Zwecke von ihm behandelt worden war, hielt nicht; die Arbeit verdarb ihm unter den Händen. Dazu kam das Mißlingen des Projektes, dem Arno ein neues Bett zu graben und die Pisaner durch die Ableitung des ihre Stadt durchschneidenden Flusses zur Uebergabe zu zwingen. Zweitausend Erdarbeiter waren aufgewandt worden; zuletzt stellte sich heraus, daß man bei der Nivellirung Rechenfehler begangen hatte. Lionardo war, scheint es, dabei betheiligt. Empfindlichkeiten zwischen ihm und Soderini machten das Leben in Florenz vollends unbehaglich. Er hatte seinen Gehalt abholen lassen und lauter Rollen von Kupferstücken empfangen. Mit einer stolzen Antwort sandte er das Geld zurück: er sei kein Maler, den man mit Dreiern bezahle. Es kam so weit, daß der Gonfalonier den Vorwurf aussprach, Lionardo habe Geld erhalten, ohne Arbeit zu liefern. Dieser brachte jetzt eine Summe zusammen, die Allem entsprach, was er überhaupt je empfangen hatte, und stellte sie Soderini zur Verfügung, der sie anzunehmen verweigerte. Aus Mailand dagegen kamen dringende Einladungen.

Lionardo ließ sich Urlaub geben und ging, ohne sein Gemälde beendet zu haben, von Florenz fort, um sich zu der alten Stätte seines Ruhmes zurückzuwenden, wo er vom Statthalter des Königs von Frankreich glänzend aufgenommen wurde. Den Aufforderungen Soderini's, wiederzukommen und den eingegangenen Verpflichtungen zu genügen, setzte jener hohe Herr selber die höflichsten Ablehnungen entgegen. Lionardo erhielt den Titel eines Malers seiner Allerchristlichsten Majestät, kam in dieser Eigenschaft noch einmal nach Florenz im Jahre 1507, ordnete seine Verhältnisse und begab sich nach Frankreich, wohin ihn sein neuer Gebieter berufen hatte. Solchen Wünschen gegenüber konnte sich der Gonfalonier nur nachgiebig verhalten. Lionardo's Gemälde im Saale des Palastes ist nie vollendet worden, und was davon fertig war, allmälig zu Grunde gegangen.

Michelangelo blieb Herr des Schlachtfeldes, aber auch ihn rief nun der Wille des Papstes aus Florenz fort. Kaum war Bologna eingenommen, im November 1506, so traf ein Schreiben des Cardinals von Pavia ein, die Signorie von Florenz würde Seiner Heiligkeit einen großen Gefallen erweisen, wenn sie Michelangelo auf der Stelle nach Bologna senden wolle, und dieser selbst dürfe sich über den ihm bevorstehenden Empfang nicht zu beklagen haben. Eine Woche später ging Michelangelo dahin ab, versehen mit einem außerordentlichen Empfehlungsschreiben des Gonfaloniers an seinen Bruder, den Bischof von Volterra. ‚Wir können versichern,' heißt es darin, ‚daß Michelangelo ein ausgezeichneter Mann ist, der erste seines Handwerks in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht angelegentlich genug empfehlen. Bei freundlichen Worten und sanfter Begegnung kann man Alles von ihm erreichen. Man muß ihn nur merken lassen, daß man ihn liebt und günstig gegen ihn gestimmt sei, und er wird staunenswerthe Arbeit liefern. Hier hat er jetzt die Zeichnung zu einem Gemälde gemacht, das ein ganz ausgezeichnetes Werk sein wird, desgleichen

ist er mit zwölf Aposteln beschäftigt, zu neun Fuß ein jeder, die vorzüglich ausfallen werden. Noch einmal empfehlen wir ihn euch.' Und im Nachsatz: ‚Michelangelo kommt im Vertrauen auf unser gegebenes Wort.' So wenig verließ man sich immer noch auf die sanfte Weise des Papstes.

Neben diesem Briefe erhielt Michelangelo einen zweiten, energischer lautenden an den Cardinal von Pavia. Er blieb unschlüssig bis zu den letzten Tagen. Noch kurze Zeit vor dem Datum jener Briefe hatte der Gonfalonier geschrieben, daß er Michelangelo ‚zu der Reise zu bringen hoffe'. ‚Ich ging,' sagt Michelangelo von sich selbst, ‚mit dem Riemen um den Hals'. Das heißt also, wie ein Hund, der gezogen wird. Zu Ende des Monats mag er in Bologna eingetroffen sein.

Sein erster Gang war nach San Petronio, um die Messe zu hören. Hier wurde er von einem der päpstlichen Diener erkannt und gleich zu Seiner Heiligkeit mitgenommen. Giulio saß im Palaste der Regierung bei Tische und ließ Michelangelo hereinführen. Um die nun folgende Scene ganz zu begreifen, muß man den Charakter des Papstes verstehen. ‚Er ist,' schreibt im Jahre 1506 einer der Gesandten an seinem Hofe, ‚terriblement colerique und schwer zu behandeln. Er hat nicht die Geduld, ruhig anzuhören, was man sagen will, und die Menschen zu nehmen, wie sie sind. Aber wer ihn zu behandeln weiß und wem er einmal Vertrauen geschenkt hat, der findet stets den besten Willen bei ihm.'

Bei Michelangelo's Anblick konnte Giulio den aufsteigenden Zorn nicht bemeistern. ‚So lange also hast du gewartet,' fuhr er ihn an, ‚bis wir selber kämen, um dich aufzusuchen?' Bologna nämlich liegt näher bei Florenz als dieses bei Rom, und der Papst, wenn er so wollte, war Michelangelo entgegengekommen.

Michelangelo kniete nieder und erbat die Verzeihung Seiner Heiligkeit. Er sei nicht aus bösem Willen fortgegangen, sondern

weil er sich beleidigt gefühlt. Es sei ihm unerträglich gewesen, sich fortjagen zu lassen, wie ihm geschehen sei. Giulio sah finster vor sich nieder und gab keine Antwort, als einer von den geistlichen Herren, der vom Cardinal Soderini gebeten war sich nöthigenfalls in's Mittel zu legen, das Wort ergriff. Seine Heiligkeit möge den Fehler Michelangelo's nicht zu hoch aufnehmen; er sei ein Mensch ohne Erziehung; das Künstlervolk wisse wenig, wie man sich zu verhalten habe, wo es nicht die eigene Kunst beträfe; sie wären alle nicht anders. Wüthend wandte sich der Papst jetzt gegen den unberufenen Fürbitter. ‚Du wagst es,' schrie er auf, ‚diesem Manne Dinge zu sagen, die ich ihm selbst nicht gesagt haben würde? du selber bist ein Mensch ohne Erziehung, du ein elender Kerl; und er nicht! Mir aus den Augen mit deinem Ungeschick!' Und als der arme Herr wie angedonnert stehen bleibt, müssen ihn die Diener zum Saale herausschaffen. Er war noch gut genug davongekommen, wenn es wahr ist, was man in Rom erzählte, daß der Papst bei Tafel Cardinäle selber durchgeprügelt hatte. Dem Zorne Giulio's war damit ein Genüge geschehen. Gnädig winkte er Michelangelo herbei und schenkte ihm seine Verzeihung. Er solle Bologna nicht wieder verlassen als bis er seine Aufträge empfangen hätte.

Giuliano di San Gallo war mit dem Papste in Bologna. Vielleicht verdankte Michelangelo dem Einflusse dieses Mannes, daß ihm die Gunst des heiligen Vaters unvermindert von Neuem zu Theil ward. San Gallo brachte Giulio auf den Gedanken, sich eine kolossale Bronzestatue in Bologna errichten zu lassen. Michelangelo erhielt Befehl sie auszuführen. Was es kosten würde, wollte der Papst wissen. Es sei nicht sein Handwerk, erwiderte Michelangelo, doch denke er sie für 3000 Ducaten zu schaffen; ob der Guß aber gelingen werde, dafür könne er nicht einstehen. ‚Du wirst sie so oft gießen bis es gelingt,' antwortete der Papst, ‚und wirst soviel ausgezahlt erhalten als du bedarfst.'

Was das anlangte, so brauchte der Papst nicht zu knausern, da die Statue natürlich vom ‚Volke von Bologna' gesetzt ward. Die 3000 Ducaten wurden auf der Stelle angewiesen und Michelangelo machte sich an die Arbeit.

Ueber keins seiner Werke haben wir so viel Berichte von seiner Hand. Der Verkehr zwischen ihm und den Seinigen in Florenz war lebhaft, und die gesammte Correspondenz liegt endlich nun gedruckt vor.

Der erste Brief ist vom 19. December 1506, wenige Wochen also nach seiner Ankunft geschrieben und zwar an den um zwei Jahre jüngeren Lieblingsbruder, welcher nach einer in der Familie bestehenden Gewohnheit den Namen Buonarroto als Vornamen führte. Michelangelo bittet ihn, Piero Orlandini zu sagen, daß es ihm unmöglich sei, die bestellte Dolchklinge selber zu arbeiten. Orlandini wünsche etwas ganz Außerordentliches zu haben, allein erstens liege der Auftrag außerhalb seiner Kunst, und zweitens fehle ihm die Zeit ihn auszuführen. Doch solle innerhalb eines Monats die Klinge geschafft werden, und zwar so gut als sie nur immer in Bologna zu haben sei. — Eingelegte Degen- und Dolchklingen gehörten jenerzeit, wie kostbare Panzer zum nothwendigen Besitz eines reichen Edelmanns und es wurden große Summen darauf verwandt. Man arbeitete diese Klingen nach verschiedenen Mustern; in der Lombardei ahmten die Goldschmiede den Epheu und Wein in seinen Reben und Ranken nach, in Rom den Akanthus, und wieder andere Pflanzen fanden sich in den Arabesken der türkischen Dolche. Ueber Piero Orlandini ist mir nichts weiter bekannt, als daß er fünfzehn Jahre später in Florenz enthauptet wurde, weil er über die legitime Geburt Clemens des Siebenten Verdächte geäußert.

Michelangelo hoffte damals, schon zu Ostern 1507 in Bologna fertig zu sein und nach Florenz zurückzukommen.

Der Brief zeigt ihn als den eigentlichen Mittelpunkt der

Familie. Buonarroto hat über Giovansimone, einen wieder um anderthalb Jahr jüngeren Bruder geschrieben, den ich später einmal als ‚gefälligen Dichter' genannt finde und der, wie es scheint, eben in den Anfangsgründen einer bestimmten Laufbahn stand. Michelangelo antwortet, er freue sich, daß Giovansimone bei Buonarroto im Geschäft guten Willen zeige. Er werde ihn, wie sie alle, stets unterstützen, wenn Gott Kraft dazu gebe, und ihnen halten, was er zugesagt habe. Wenn Giovansimone aber die Absicht hege, ihn in Bologna aufzusuchen, so müsse er ihm ernstlich abrathen. Seine Wohnung sei erbärmlich, es befinde sich nur ein einziges Bett darin, in welchem sie zu vieren schliefen. Giovansimone solle sich gedulden bis die Statue gegossen sei, dann wolle er ihm ein Pferd schicken und ihn abholen lassen. Bis dahin möchten sie Gott bitten, daß Alles seinen guten Fortgang nehme. Dies der gewöhnliche Schluß seiner Briefe, darum aber keine bloße Redensart, wie aus anderen Stellen ersichtlich ist. Etwas wunderlich klingt das Abholenlassen bei dem Bruder, der damals etwa 28 Jahre zählte. Ich möchte vermuthen, ohne darum dem Andenken Giovansimone's zu nahe zu treten, derselbe sei vom Schicksale dazu bestimmt gewesen, wie nicht selten in ähnlichen Fällen beobachtet wird, Michelangelo's außerordentliche Gaben für das praktische Leben durch einen entsprechenden Mangel daran in der Familie gleichsam wieder auszugleichen.

Von den 3000 Ducaten war sogleich ein bedeutender Theil nach Florenz abgegangen. Es verblieb übrigens in der Folge bei dieser Zahlung, obgleich Michelangelo sich zu starken Nachforderungen an den Papst berechtigt glaubte. Am 22. Januar 1507 bereits beantwortet Michelangelo einen Brief Buonarroto's, worin dieser über den Ankauf eines Grundstücks durch den Vater berichtet hatte. Giovansimone besteht darauf, nach Bologna zu kommen, Michelangelo weist ihn abermals zurück: erst müsse er den Guß hinter sich haben. Zu Mittfasten hoffe er sicher, würde

es soweit sein; Ostern käme er nach Florenz. Die Dolchklinge für Orlandini sei dem besten Meister zu Bologna in Auftrag gegeben, falle sie nicht gut aus, so werde er sie umarbeiten lassen. Was diese Klinge anlangt, welche in den Briefen noch oft erwähnt wird, so sei gleich gesagt, daß sie endlich fertig und abgesandt wurde, dem Besteller nun aber nicht gefiel, so daß Michelangelo sie zurücknahm.

Das waren die Dinge etwa, die Michelangelo nebenbei im Kopfe hatte während er an dem Modell der Statue arbeitete. Der Papst muß ihm doch ab und zu gesessen haben. Wie anders die Gedanken, die Giulio während dieser Zeit durch die Seele gingen. Er betrieb von Bologna aus die Allianz mit Frankreich gegen die Venetianer. Er wollte die ganze Romagna zurückhaben. Der König zeigte sich jetzt geneigter. Philipp von Burgund war in Castilien plötzlich gestorben. Maximilians Pläne, in Italien einzufallen und, von Castilien unterstützt, als Herr und Kaiser aufzutreten, verloren ihre Furchtbarkeit. Ludwig durfte daran denken gegen Venedig vorzugehen und der Republik die Theile des mailändischen Gebietes wieder abzunehmen, welche sie in Besitz genommen. Eine Zusammenkunft zwischen ihm und dem Papste in Bologna wurde ausgemacht, bei der das Nähere mündlich verabredet werden sollte.

Nun aber kamen dem Papste ganz andere Dinge zu Ohren. Genua hatte sich gegen den König von Frankreich erhoben, das Volk den Adel, der sich an ihn anlehnte, sammt der französischen Besatzung aus den Mauern getrieben, als altes Reichslehen den kaiserlichen Adler aufgepflanzt und sich unter Maximilians Schutz gestellt. Giulio, von Geburt ein Genueſe, seiner Neigung nach Demokrat, wie er denn auch in Bologna als Beschützer des Volkes gegen die Uebergewalt des Adels aufgetreten war, unterstützte heimlich die Aufständischen. Er drang beim König auf einen Vergleich statt gewaltsamer Schritte gegen die Stadt. Jetzt vernahm er, daß Ludwig, unter dem Scheine, Genua zum

Gehorsam zurückzuführen, umfangreiche Rüstungen mache, deren eigentlicher Zweck ein durchgreifender Zug nach Italien sei. Toscana solle eingenommen werden, in Pisa dann ein Concil zusammentreten und der Cardinal d'Amboise als Papst daraus hervorgehen. Diese Nachrichten und zugleich die, daß Maximilian mit Ludwig halb und halb im Einverständnisse sei, gelangten durch die Venetianer nach Bologna.

Giulio vereinigte sich sogleich mit ihnen. Gemeinsame Schritte beim Kaiser wurden verabredet, um Schutz gegen Frankreich zu erreichen. Des drohenden Concils wegen erschien des Papstes Anwesenheit in Rom nothwendig. Der Cardinal von San Vitale wurde in Bologna als Legat eingesetzt; Giulio legte noch den Grundstein der neuen Citadelle, die er zu bauen beabsichtigte, und zog Ende Februar 1507 nach Rom ab. Als Vorwand mußte die Erklärung der Aerzte dienen, daß ihm die Luft in Bologna nicht zuträglich sei. Auch wolle er fort, behauptete man, weil die Einkünfte in Rom ausblieben, wenn er nicht in Person dort zugegen sei.

Ehe er abreiste, sah er noch das Modell Michelangelo's. ‚Am letzten Freitage war der Papst bei mir im Atelier,' heißt es in einem vom 1. Februar datirten Briefe. ‚Er gab mir zu verstehen, daß die Arbeit seinen Beifall habe. Bittet Gott, daß sie gut gerathe, denn wenn dies geschieht, hoffe ich beim Papste große Gnade zu gewinnen. Er wird in diesem Carneval noch Bologna verlassen, so wenigstens geht bei den Leuten hier die Rede. Die Klinge schicke ich, sobald sie fertig ist, durch sichere Gelegenheit.'

Michelangelo hatte den Papst in mehr als dreifacher Lebensgröße sitzend dargestellt. Die Rechte war erhoben, in Betreff der Linken hegte er Bedenken, was man am besten hineingebe. ‚Ob Sr. Heiligkeit vielleicht ein Buch genehm sei?' ‚Gieb mir ein Schwert hinein,' rief der Papst aus, ‚ich bin kein Gelehrter!' Auch wollte er wissen, was die erhobene Rechte bedeute, ob er

Fluch oder Segen austheile. Es war hergebracht nämlich, daß bei den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes Christus als Richter mit erhobener Rechten die Mitte des Gemäldes bildete. Daran mochte der Papst sich erinnern. ‚Du räthst dem Volke von Bologna weise zu sein,‘ antwortete Michelangelo und nahm Abschied von seinem Herrn, der am Palmsonntage in Rom wieder eintraf, wo er festlich empfangen ward. Vor dem Vatican stand ein Triumphbogen, eine Nachahmung des Constantinbogens am Coliseum, dessen Inschrift ihn als Sieger und Befreier begrüßte.

Genua, wo die unterste Klasse des Volkes den Herrn spielte, wurde jetzt angefeuert, Stand zu halten. Ferdinand von Aragon hoffte der Papst auf seine Seite zu ziehen. Dieser war damals nach Neapel gegangen, weil Philipp von Castilien Gonsalvo, den Vicekönig, aufgefordert hatte, dem Könige von Aragon den Gehorsam zu verweigern und ihm selbst vielmehr das Königreich auszuliefern. Gonsalvo dachte nach Philipps Tode daran, Neapel für sich zu behalten, huldigte aber Ferdinand als dieser in Person erschien, und folgte ihm nach Spanien. Giulio dachte den König in Ostia zu sehen, wo die spanischen Galeeren vorüber kommen mußten. Zwar hatte er als derjenige, der die Investitur von Neapel ertheilte, Gonsalvo angetrieben, sich zu erheben und mit ihm gemeine Sache zu machen, trotzdem wollte er nun mit Ferdinand unterhandeln. Dieser aber segelte, ohne anzulegen, vorbei nach Savona, wo er mit Ludwig zusammentraf, der siegreich von Genua kam. Der Papst schickte den Cardinal von Pavia nach Savona, der aber bei den dortigen geheimen Verhandlungen gar nicht zugelassen ward. Nur das brachte er mit nach Rom zurück, daß die beiden Herrscher sich im innigsten Einverständnisse befänden und der gefürchtete Cardinal d'Amboise der einzige Dritte bei ihren Unterhandlungen gewesen sei.

Zu bemerken ist hier, daß es in Betreff Neapels schon längere Zeit zu einer Verständigung zwischen Aragon und Frank-

reich gekommen war. Die französisch gesinnten Barone kehrten zurück und erhielten ihre Güter wieder; Neapel verblieb Ferdinand, der dagegen eine französische Prinzeß heirathete, so alt er war, und eine Entschädigung in baarem Gelde leistete.

Den Papst retteten die collidirenden Interessen Frankreichs und Maximilians. Gegen Venedig waren beide einer Gesinnung, hatten sich auch wohl über Burgund und über Castilien geeinigt, wo Max im Namen seines Enkels die Regierung verlangte, während Ferdinand sie zugleich in Anspruch nahm; aber daß Ludwig das Kaiserthum für sich und die päpstliche Würde für Amboise als letztes Ziel vor Augen hatte, während Max sogar die seltsame Idee faßte, sich in Rom nicht nur zum Kaiser krönen zu lassen, sondern dort zu gleicher Zeit selber Papst zu werden, machte das Einverständniß unmöglich. Giulio unterhandelte stets mit beiden, er haßte sie gleichmäßig und hätte am liebsten gesehen, wenn sie sich einander zum Vortheile Italiens aufgerieben hätten. Immer verlangte er Hülfe vom einen, wenn der andere drohte, immer stemmte er sich dennoch dagegen, wenn einer von beiden bewaffnet zu seinem Schutze erscheinen wollte. Während er durch den Cardinal von Pavia in Savona zu unterhandeln suchte, sandte er einen anderen Cardinal zum Reichstage nach Costnitz, den Maximilian zusammenberufen hatte, weil er Geld und Soldaten für den italienischen Feldzug brauchte.

Diese Ereignisse füllten für Giulio den Sommer 1507. Bei Michelangelo's Werke war unterdessen eingetreten, was er als Möglichkeit vorausgesagt hatte: der Guß verunglückte. Von Anfang an hatte er Widerwärtigkeiten bei der Arbeit. In jenem Briefe, der den Besuch des Papstes meldet, ist am Schluß von Verdrießlichkeiten die Rede, die ihm durch seine Leute verursacht wurden. ‚Wenn Lapo,' schreibt er, ‚und Ludovico, die hier in meinen Diensten standen, etwa mit dem Vater reden sollten, so sage ihm, er möge sich nicht um das kümmern, was sie aufstellten, besonders was Lapo vorbrächte, und sich durch nichts

aufregen laſſen. Sobald ich Zeit zum Schreiben hätte, würde ich ihm Alles auseinanderſetzen.'

Trotzdem traf ein, was er hatte verhüten wollen, denn ein an den Vater gerichteter Brief vom 8. Februar zeigt, daß dieſer nicht nur den Klagen der beiden fortgeſchickten Leute williges Gehör geliehen, ſondern auch den Sohn darüber zur Rede geſtellt hatte. Michelangelo giebt nun Auskunft. Zuerſt verweiſt er den Vater auf einen an Granacci gerichteten Brief, welchen er ſich zeigen laſſen ſolle, in einem Poſtſcriptum jedoch kommt er, wie dies öfter bei ihm der Fall iſt, auf die Sache zurück und erzählt, wie ihn Lapo beim Ankaufe von 120 Pfund Wachs hätte betrügen wollen.

Dieſe Angabe gewährt Einblick in den Stand der Arbeit. Sie zeigt, daß der Guß der Statue damals vorbereitet wurde. Zuerſt bedurfte es hierzu eines Thonmodells. War es getrocknet, ſo erſetzte man, was auf dieſe Weiſe geſchwunden war, durch aufgetragenes Wachs, bis das Modell wieder ſeine volle Geſtalt beſaß, und umgab es mit einem dicken Ueberzuge von Lehm. Saß dieſer wohlgetrocknet und feſt darüber, ſo wurde das Ganze erhitzt, Thon und Lehm ſogen das flüſſig gewordene Wachs auf, und der frei gewordene, die ganze Figur umgebende hohle Raum nahm das Metall auf. Dies iſt die einfachere Art zu gießen, die Benvenuto Cellini angiebt. Die complicirtere kann bei ihm, wie bei Vaſari, gleichfalls nachgeleſen werden.

Den Guß getraute ſich Michelangelo indeſſen nicht auf eigene Fauſt auszuführen. Es gehörten dazu Erfahrungen, die nur langjährige Arbeit geben konnte, und die Sache war diesmal zu wichtig, um es auf einen Verſuch ankommen zu laſſen. Michelangelo wandte ſich an die Regierung von Florenz und erbat Meiſter Bernardino, der dem Geſchützweſen der Republik vorſtand, zur Hülfe. Da die Ehre der Stadt, ſowohl dem Papſte als den bologneſer Künſtlern gegenüber, mit auf dem Spiele ſtand, konnte ein ſolches Verlangen wohl geſtellt werden. Am

20. April schreibt er jedoch seinem Bruder, er möge die Regierung wissen lassen, daß er, da auf sein Gesuch keine Antwort eingelaufen sei und er daraus entnehme, daß Meister Bernardino wahrscheinlich aus Furcht vor der Pest nicht kommen wolle, einen Franzosen in Dienst genommen habe. Es sei ihm unmöglich gewesen, länger zu warten und unthätig dazustehen.

In der That hatte im März bereits das Sterben in Bologna begonnen. Es starben nicht Viele — nur von vierzig Fällen hatte Michelangelo gehört, als er den 26. März schrieb — aber, wen die Pest einmal gefaßt hat, setzt er hinzu, den läßt sie nicht wieder los.

Fünf Wochen später kommt der Geschützmeister dann aber doch, der Mitte Mai erst Urlaub erhalten hatte, und Anfang Juli wird unter seiner Leitung der Guß vorgenommen.

Der Erfolg war kein erfreulicher. ‚Buonarroto,' beginnt der Brief, der dies meldet, ‚wisse, daß wir meine Figur gegossen und dabei Unglück gehabt haben, da Meister Bernardino, sei es aus Mangel an Sachkenntniß oder weil es ein ungünstiges Geschick so wollte, das Metall nicht gehörig geschmolzen hatte. Es ließe sich ein langes und breites darüber schreiben: genug, die Figur ist nur bis zum Gürtel gekommen und das übrige Metall, d. h. die andere Hälfte, blieb im Ofen stecken, weil es nicht flüssig war, so daß ich, um es herauszubekommen, den Ofen einschlagen muß. Dies, sowie die Herstellung der Form, wird in dieser Woche noch vorgenommen und bringen wir hoffentlich Alles wieder in Ordnung, freilich nicht ohne große Arbeit, Anstrengung und Ausgaben. Ich war meiner Sache so gewiß, daß ich Meister Bernardino zugetraut hätte, er könne das Metall ohne Feuer schmelzen; auch will ich nicht sagen, daß er ein schlechter Meister sei und nicht das rechte Interesse daran gehabt habe, aber Irren ist menschlich, das ist diesmal bei ihm zur Wahrheit geworden zu meinem und seinem

eigenen großen Nachtheil. Denn man hat hier in einer Weise über ihn gesprochen, daß er sich vor den Leuten kaum sehen lassen darf.'

‚Lies diesen Brief Baccio d'Agnolo vor, wenn du ihn siehst, und ersuche ihn, dem San Gallo in Rom darüber Nachricht zu geben. Empfiehl mich ihm, Giovanni da Ricasoli und Granaccio. Wenn jetzt Alles gut abläuft, hoffe ich in vierzehn Tagen bis drei Wochen fertig zu sein und nach Florenz zu kommen, geht es nicht gut, so muß ich noch einmal ganz von vorn anfangen. Ich gebe dir Nachricht. Schreibe mir, wie sich Giovansimone befindet. Der Einschluß ist ein Brief an Giuliano di San Gallo nach Rom. Sende ihn so gut und so schnell als möglich ab, oder wenn er in Florenz ist, gieb ihn ihm.'

Sehr bald war das Versehen nun wieder gut gemacht. Der obere Theil der Statue wurde zum zweitenmale gegossen. Am 6. Juli hatte Michelangelo das Mißlingen gemeldet: schon am 30. konnte er vom neuen Gusse berichten. Noch sei die Form freilich so heiß, daß man nicht daran rühren dürfe, und sogar abermals eine Woche später war die nun wohlgelungene Statue nur zur Hälfte aufgedeckt. Es hätte der Guß viel besser, aber auch viel schlechter ausfallen können, schreibt Michelangelo, indem er zugleich seinen Bruder dringend bittet, ihm die florentiner Erzgießer vom Halse zu halten, welche sich sofort zu ihm auf den Weg hatten machen wollen. Den 2. August endlich theilt er mit, die Statue sei frei und besser ausgefallen als er erwartet habe.

Michelangelo's hauptsächlichster Correspondent war damals freilich San Gallo, an welchen die Briefe durch Buonarroto nach Rom gingen. Diese besitzen wir nicht mehr. Ohne Zweifel verfolgten Michelangelo's Freunde in Rom den Gang der Dinge mit Spannung. Er selbst fühlte sich unbehaglich und sehnte sich nach dem Abschlusse der Arbeit. Tausend Jahre däuchte es ihn noch, daß er dies elende Dasein weiter zu ertragen habe. Ein

einziges Mal, seit er überhaupt in Bologna sei, habe es geregnet und eine Hitze herrsche, wie er sie nie für möglich gehalten. Dabei sei der Wein theurer wie in Florenz und ein jämmerliches Getränk.

Im October schreibt er sehr zufrieden über den Stand der Dinge, er hoffe jetzt rasch zu Ende zu kommen und große Ehre einzulegen. Im November aber gewinnt die trübe Stimmung wieder die Oberhand. Buonarroto hatte wegen Familienangelegenheiten Michelangelo's baldige Rückkehr verlangt. Er selber, antwortete dieser, wünsche wohl noch mehr als sie, daß er kommen könne. ‚Ich befinde mich,' lauten seine Worte, ‚hier in der unangenehmsten Lage. Wenn ich diese angestrengte Arbeit, die mir Tag und Nacht keine Ruhe läßt, zum zweiten Male thun sollte, ich glaube kaum, daß ich es durchzusetzen im Stande wäre. Ich bin überzeugt, kein Anderer, dem diese ungeheure Last aufgelegt worden wäre, hätte sie ertragen. Mein Glaube ist, daß eure Gebete mich aufrecht und gesund erhalten haben. Denn Niemand in Bologna, selbst nach dem glücklichen Verlauf des Gusses nicht, glaubte, daß ich mit der Statue gut zu Ende käme; vorher glaubte kein Mensch, daß der Guß gelingen würde. Bis zu einem gewissen Punkte habe ich sie nun gebracht, vollenden werde ich sie jedoch in diesem Monate nicht, im nächsten aber jedenfalls und dann komme ich. Bis dahin seid gutes Muthes, ich werde halten, was ich versprochen habe. Versichere dies dem Vater und Giovansimone in meinem Namen, und schreibe mir, wie es mit Giovansimone geht; lernt ordentlich und gebt euch Mühe im Geschäft, damit ihr, wenn es darauf ankommt, und das wird bald der Fall sein, die nöthige Erfahrung habt.'

Der folgende Brief vom 20. December enthält die Bitte, ein beigelegtes Schreiben rasch und sicher an den Cardinal von Pavia nach Rom gelangen zu lassen; er könne nicht fort von Bologna, ohne Antwort darauf zu haben. Am 5. Januar 1508 dankt er für die pünktliche Besorgung. Er hofft in vierzehn

Tagen abzureiſen; tauſend Jahre ſchienen ihm zu ſein bis dahin, denn ſeine Lage ſei der Art, daß, wenn Buonarroto ſie ſähe, er ihn bedauern würde. Dies ſei der letzte Brief aus Bologna.

Es wäre intereſſant, zu wiſſen, was er dem Cardinal Alidoſi mitzutheilen gehabt, denn gerade dieſer traf bald darauf in Bologna ein und zwar in Folge von Ereigniſſen, durch die der Winter dort zu einer bewegten Zeit gemacht wurde. Die Bentivogli, die in Mailand ſaßen, und ihre Anhänger in Bologna hatten das Mögliche verſucht, die verlorene Herrſchaft zurückzugewinnen. Da Frankreich, das mit Giulio noch keineswegs öffentlich gebrochen hatte, nicht zugab, daß ſie ihre Pläne unverdeckt betrieben, ſo nahm man zu heimlichen Mitteln ſeine Zuflucht. Sie verſuchten den Papſt zu vergiften. Sie warben in der Stille Truppen und verabredeten mit ihren Anhängern in der Stadt einen Ueberfall. Vor Allem wollten ſie ſich an den Marescotti's, ihren bitterſten Feinden rächen, die das Signal zum Anzünden des Palaſtes gegeben hatten. Auf das Volk hofften ſie, weil der Legat ſich durch Habſucht unerträglich machte. Dieſer Cardinal von San Vitale war vom gemeinſten Stande ſo hoch erhoben worden, nur weil er ein Landsmann des Papſtes und deſſen williger Diener war.

Anfang 1508 ſollte die Verſchwörung zum Ausbruche kommen. Die Umtriebe der Bentivogli aber blieben nicht unbemerkt. Die Marescotti, die am meiſten zu fürchten hatten, waren am ſcharfſichtigſten geweſen. Sie ſahen die Dinge kommen, Ercole Marescotti ging nach Rom, um beſondere Maßregeln des Papſtes zum Schutze der Seinigen zu erbitten. Jetzt war Eile nöthig. Nachts wird der Palaſt der Marescotti umzingelt. Was man darin fände, wollte man umbringen und dann die Bentivogli in die Stadt laſſen. Aber die im Schlafe Ueberraſchten, Männer, Frauen und Kinder, flüchten halbnackt über die Dächer anſtoßender Häuſer, nur zwei Diener werden ergriffen

und niedergemacht. Dann mit zwei Kanonen, die sie im Palaste vorgefunden, ziehen sich die Aufrührer in eins der befestigten Thore der Stadt zurück — Stadtthore waren in jenen Zeiten immer kleine Citadellen — und setzen sich in Vertheidigungszustand.

Päpstliche Truppen lagen nicht in der Stadt. Nur in den seltensten Fällen gestatteten damals die Bürger einer Stadt geworbenen Soldaten den Eintritt in ihre Mauern, nicht einmal denen, die sie selbst bezahlten. Die Citadelle des Papstes stand noch unfertig da. Der Cardinal wußte nicht mehr, was zu thun sei. Dagegen unterhandelte nun der Senat mit den Anführern, die vergebens auf die Bentivogli gewartet hatten und sich endlich aus ihrer Position am Thore in ihre Häuser zurückzogen.

Der Papst verzieh Alles von Rom aus, berief San Vitale zurück, nahm ihm die erpreßten Summen ab und steckte ihn in die Engelsburg. Der Cardinal von Pavia, Francesco Alidosi, gefürchtet wie Giulio selber, mächtig wie er und habgieriger noch als sein Vorgänger, traf als neuernannter Legat in Bologna ein. Er legte achthundert Mann in die Stadt, beschleunigte den Bau der Citadelle, ließ den Palast der Marescotti auf öffentliche Kosten wiederherstellen, und einer Anzahl Bürgern nach kurzer Procedur auf dem Markte die Köpfe herunterschlagen. So stand es in Bologna zu der Zeit, wo die Bildsäule des Papstes fertig über dem Hauptportal von San Petronio aufgestellt ward. Am 21. Februar 1508 geschah es, nachdem sie eine Woche vorher bereits an die Kirche geschafft worden war. Noch am 18. hatte Michelangelo seinem Bruder geklagt, nun, da Alles fertig sei, ziehe man ihn mit den Arbeiten wieder hin, und er dürfe nicht abreisen, weil Giulio ihm befohlen habe, nicht eher von Bologna fortzugehen als bis die Statue an Ort und Stelle sei. Diese Woche wollte er noch warten, dann aber abreisen, ohne sich an den Papst zu kehren.

Nur drei Tage brauchte er noch zu warten. Unter Glockengeläute, Getön von Trompeten, Pfeifen, Trommeln und Geschrei des Volkes ging die Enthüllung vor sich, genau in dem Augenblicke, welchen die Astrologen als den günstigsten bezeichnet hatten. Mit Erleuchtung der Stadt, Feuerwerk und Festlichkeiten wurde der Tag geschlossen. Der Papst hielt weder Schwert noch Buch in der Linken, sondern die Schlüssel des heiligen Petrus, während er mit der Rechten dem Volke den Segen gab.

Das Portal, auf dem die Statue stand, das mittelste der drei gothischen Kirchenthore, welche die unvollendete Façade der Kirche schmücken, ist ein Werk Jacopo della Quercia's, eines von denen, die um die Thüren von San Giovanni mitconcurrirten. Als Ghiberti damals den Preis erhielt, ging Jacopo nach Bologna, wo ihm durch Giovanni Bentivogli's Fürsprache das Thor von San Petronio übertragen ward. Dreitausend Goldgulden erhielt er dafür und freien Marmor. So traf überall wieder toscanische Arbeit mit ihres Gleichen zusammen in Italien.

Michelangelo, dessen Werk nun also vollendet war, kehrte nach Florenz zurück. Wem er in Bologna etwa nahe gestanden während der Zeit, die er dort arbeitete, wissen wir nicht; über seinen ferneren Zusammenhang mit Messer Aldovrandi etwa wird nichts mitgetheilt. Doch finden wir diesen als Mitglied der von der Bürgerschaft dem siegreichen Papste entgegengesandten Deputation.

Das dagegen kann als ziemlich sicher angenommen werden, daß Michelangelo mit den Künstlern der Stadt, deren Neid ihn das erste Mal davontrieb, auch diesmal keine Freundschaften schloß.

Francesco Francia, der berühmte Goldschmied, Maler und Stempelschneider, war das Haupt der bolognesischen Schule. Er kam zu Michelangelo in die Werkstätte und besah sich die Statue. Ohne über Anderes zu reden, äußerte er nur, das Metall sei

gut. ‚Wenn es gut ist,‘ antwortete Michelangelo, ‚so kann ich mich beim Papste dafür bedanken, der es mir geliefert hat, gerade so wie ihr euch beim Kaufmann, bei dem ihr die Farben kauft, für eure Bilder bedanken könnt.‘

Francia, ein heiterer, herzlicher Mann, der fremdes Verdienst gern anerkannte, mag dennoch von Anfang an Michelangelo nicht unbefangen gegenüber gestanden haben. Die Eifersucht der Parteien spielte vielleicht nach Bologna hinüber. Als ein Freund Perugino's, dem er durch gemeinsame treffliche Schüler verbunden war, ist es nicht zweifelhaft, auf welcher Seite er stand. Und hierzu stimmt, daß er sich später als einen begeisterten Freund Raphael's zu erkennen gab.

Wie scharf es aber zwischen Michelangelo und Perugino herging, zeigt ein Vorfall, den ich hier erwähne, weil die Zeit, in der er sich ereignete, von Vasari nicht näher angegeben wird. Perugino hatte sich mit beleidigendem Spotte über Michelangelo's Arbeiten ausgesprochen und dieser darauf gesagt, daß er ihn in seiner Kunst für einen rohen, unwissenden Menschen halte. Perugino geht vor Gericht und verklagt ihn, wird aber mit seiner Klage auf eine Weise abgewiesen, die noch empfindlicher für ihn als Michelangelo's Worte waren. Dieser hatte Recht; er sagte nur, was sich nicht leugnen ließ. Perugino war seit 1500 etwa, nachdem er bis dahin ausgezeichnete Werke vollendet hatte, in eine schwunghafte Bilderfabrikation hineingerathen, die ihm jenen Vorwurf um so eher eintragen konnte, als er, in einer stämmigen, handwerksmäßigen Art und Weise auftretend, diejenigen obendrein verhöhnte, die, mühsamer und gewissenhafter arbeitend, ihn zu übertreffen suchten, wie er selbst jedoch die Sache auffaßte: seinen wohlerworbenen Ruf zu untergraben trachteten.

Michelangelo, dem die Kunst das Höchste auf Erden war, dem ihre Erniedrigung um des Geldgewinns willen verächtlich schien, mußte sich um so tiefer beleidigt fühlen durch den Anblick

eines Meisters, der so Vortreffliches früher zu Stande gebracht und nun, statt weiterzuschreiten, rückwärts ging. Und dies nicht etwa, weil die Noth ihn trieb, sondern weil er das, was er sich bereits erworben, bequem und rasch zu vermehren wünschte. Aus Aerger über den beschämenden Erfolg seines Vorgehens bei Gericht soll Perugino die Stadt damals verlassen haben. Es kann übrigens, wenn es überhaupt geschah, doch nur für kurze Zeit gewesen sein, denn er taucht bis in die spätesten Zeiten seines Alters in Florenz immer wieder auf.

Mochte nun Francia's Zusammenhang mit Perugino Schuld sein an seiner Verstimmung gegen Michelangelo, keinenfalls scheint dieser selbst etwas dazu gethan zu haben, Francia sich geneigter zu machen. Wenn wir Vasari glauben wollen, der obiges Zusammentreffen auch erzählt, so ist es dabei noch viel schlimmer zugegangen. Nach ihm hätte Michelangelo dem guten Francia die derbe Antwort erstens im Beisein anderer Leute gegeben, zweitens aber noch ein allgemeines Urtheil über ihn und seinen Schüler Costa hinzugefügt, das nicht wegwerfender gedacht werden kann. Vasari mildert die Ausdrücke etwas in der zweiten Auflage seines Buches, wonach Michelangelo nur das eine Wort gebraucht haben soll, mit dem er auch Perugino taxirte, daß Francia ein goffo, ein roher Handwerker sei. Wollen wir aber auch Alles für eine von jenen Klatschgeschichten halten, die niemals in Wirklichkeit so vorgefallen sind, wie man sie wiedererzählen hört, so bleibt doch immer der letzte Eindruck, Michelangelo habe rücksichtslos seine Meinung ausgesprochen und sich nicht viel darum gekümmert, ob es in derben Worten geschah. Francia gegenüber scheint er sich aber ganz besondere Gewissenhaftigkeit zur Pflicht gemacht zu haben. Durch den eigenen Sohn, einen schönen Knaben, ließ er Francia sagen, seine lebendigen Gestalten geriethen ihm besser als die, welche auf seinen Bildern zu sehen seien. Auch das erzählt Condivi. Wohl möglich, daß die Stimmung, die sich unter diesen Umständen

erzeugte, an dem traurigen Schickſale Antheil hatte, dem die Statue, die Michelangelo eben mit ſo großen Mühen vollendete, einige Jahre ſpäter anheim fiel.

Denn es will mir ſcheinen, als ſei Francia's Abneigung gegen Michelangelo und die zweideutige Art, deſſen Werk anzuerkennen, auch die Folge politiſcher Gereiztheit geweſen. War die Familie Bentivogli den Bürgern verhaßt geweſen: den Künſtlern hat ſie ſtets reichlich zu thun gegeben. Francia beſonders war von ihnen geliebt und geehrt worden. Jetzt lag ihr Palaſt in Trümmern, in dem er ſelbſt gemalt, und die große Glocke ſeines Thurmes war in die Form der Statue des Papſtes miteingefloſſen. Jetzt mußte Francia, der früher die Stempel der bentivogliſchen Münzen geſchnitten, als beſoldeter Vorſteher der Münze zur Arbeit verpflichtet, die Münzen ſchneiden, auf denen Giulio's Kopf zu ſehen war und deren Inſchrift ihn als den Befreier der Stadt von den Tyrannen pries. Uebermäßig betrübt war Francia durch dieſe Erlebniſſe, wußte ſich aber, wie Vaſari gleichfalls erzählt, als verſtändiger Mann ſtill in ſein Schickſal zu finden. Einem allein gegenüber jedoch konnte ihm das nicht gelingen, dem, der jetzt als fremder Künſtler in Bologna erſchien, um das Bild deſſen zu gießen, der dieſes Unglück über die Stadt gebracht. Und obendrein dieſe Statue ein außerordentliches Werk! Francia, das Haupt der bologneſiſchen Künſtlerſchaft, durfte ſich kaum anders als feindlich Michelangelo gegenüberſtellen.

Möglich, daß noch etwas anderes durch dieſe Lage der Dinge herbeigeführt ward: in demſelben Winter 1506 auf 7, in welchem Michelangelo ſeine Arbeit in Bologna begann, erſcheint dort zum Beſuch von Venedig aus Albrecht Dürer und wird von den Künſtlern mit großer Auszeichnung aufgenommen. Ehe er von ſeiner zweiten italieniſchen Reiſe zurückkehrte, unternahm er dieſen Abſtecher; nirgends aber eine Spur, daß er mit

Michelangelo zuſammengetroffen ſei. Als Anknüpfungspunkt hätte Martin Schongauer dienen können, nach deſſen Stich Michelangelo ſeine erſte Malerei zu Stande gebracht, während Dürer, der Schongauer hoch verehrte, nichts mehr bedauerte, als des Glückes nicht theilhaftig geworden zu ſein, bei ihm als Schüler gelernt zu haben. Eine unbefangene Begegnung beider aber wäre vielleicht kaum möglich geweſen. Hätten es die einheimiſchen Künſtler nicht gethan, die in Bologna ſtudirenden Deutſchen würden Dürer zurückgehalten haben. Denn dieſe empfanden die Mißachtung ſchmerzlich, in der der Deutſche Kaiſer damals in Italien ſtand, und ſahen den Papſt, in deſſen Dienſten Michelangelo arbeitete, für den Teufel an, der auch für ſie an allem Unheil Schuld war.

So betrachtet erſcheint Michelangelo's Einſamkeit als ein natürliches Product der Verhältniſſe. Aber auch ohne dieſe Einwirkung würde er ſich ſtill und zu Hauſe gehalten haben, wie er am liebſten that. Wir ſehen, daß die Sorge um ſeine Familie auf ihm laſtete. Die Traurigkeit, die den Grundzug ſeines Weſens bildet, fand nur Troſt in der Hingebung an ſeine Arbeit. Wüßte man ein einziges Beiſpiel anzuführen, daß er der großartigen Idee treulos geworden ſei, die er von der Miſſion eines Künſtlers hegte, ſo müßte ſein Benehmen ſeinem Standesgenoſſen gegenüber hochmüthig und roh genannt werden, und gerade, daß er ihn an Talent ſo weit überragte, ſpräche am ſtärkſten gegen ihn. Aber dem Gefühl, das ihn ſo ſtreng urtheilen ließ, genügte er ſelbſt in vollem Maße. Er wies jede Beſtellung zurück, die er nicht würdig erfüllen zu können glaubte. Er kam auf das freundlichſte denen zu Hülfe, die ſeine Hülfe in Anſpruch nahmen. Die Kindlichkeit ſeines Charakters bricht überall durch, wo wir ihn näher kennen lernen, und Soderini's Brief enthielt kein Lob, das mit der Wahrheit im Widerſpruch ſtand. Tief verſunken jederzeit in ſeine

Pläne und voll Liebe zu dem, was er zur Erſcheinung bringen wollte, war es ihm unerträglich, Anderen zu begegnen, die anders dachten. Ohne zu wollen und zu wiſſen vielleicht, wie ſehr er ſie verletzte, that er dann Ausſprüche, durch die er die Zahl ſeiner Feinde vermehrte, welche ihm ſein überragendes Talent allein ſchon erzeugen mußte.

Siebentes Kapitel.

1508—1509.

Berufung nach Rom. — Ausmalung der Decke der Sistinischen Capelle. — Schwierigkeiten des Unternehmens. — Berufung der florentiner Maler. — Ungeduld des Papstes. — Beendigung der ersten Hälfte der Arbeit.

1.

Michelangelo fand, als er nach Florenz zurückkam, eine Reihe von Arbeiten vor, deren Fortführung nothwendig war. Der Carton mußte gemalt, der Bronzedavid beendigt werden; die zwölf Apostel für den Dom waren kaum begonnen. Bei diesen hatten die Besteller einstweilen die Hoffnung aufgegeben und das dafür gebaute Haus vermiethet. Michelangelo nahm es jetzt selber auf ein Jahr für zehn Goldgulden; doch wohl zu keinem anderen Zwecke, als um die Arbeit darin vorwärts zu bringen. Endlich, Soderini hatte einen großen Plan: es sollte eine kolossale Statue auf den Platz vor dem Regierungspalaste kommen und Michelangelo sie ausführen. Ueber den Block verhandelte man bereits mit dem Besitzer von Carrara, dem Marchese Malaspina.

Alles dies mußte jedoch zurückstehen gegen das Grabdenkmal Giulio's. Michelangelo blieb nur den März 1508 in seiner Vaterstadt und ging dann wieder nach Rom. Er dachte nicht anders, als seine Kräfte ganz dem großen Werke zu widmen, das er vor zwei Jahren verlassen hatte, allein davon war keine Rede jetzt im Vatican. Dem Papste war nicht wieder auszu-

reden, die Aufstellung eines Grabdenkmales bei seinen Lebzeiten sei ein böses Omen. Michelangelo sollte die Wölbung der Sistinischen Capelle malen. Es war der alte Wunsch Giulio's, auf den er wieder zurückkam.

Der Auftrag war Michelangelo durchaus nicht zu Sinne. Er erwiderte, daß er in Farbe nie etwas gethan habe und um andere Arbeit bitten müsse. Sein Widerspruch jedoch machte den Papst nur um so hartnäckiger, und Giuliano di San Gallo's vermittelnder Einfluß brachte es diesmal dahin, daß Michelangelo auf die Sache einging.

Die Sistinische Capelle, heute durch verschiedene Bauten späteren Datums so mit dem vaticanischen Palaste verbunden, daß ihre äußere Architektur in dem großen Ganzen völlig drinsteckt, ist ein viereckiger Raum, über das Doppelte so lang als breit und von bedeutender Erhebung, so daß er hoch und schmal erscheint. Die Wände sind glatt, die Fenster, je sechs an der Zahl, verhältnißmäßig schmal und niedrig, und dicht unter der gewölbten Decke an den beiden längeren Seiten angebracht. Nahe unter ihnen bildet ein schmaler, krönungsartig vorspringender Mauerabsatz, der heute mit einer niedrigen metallnen Balustrade geschützt ist, eine Gallerie, auf der sich entlang zu drängen Viele schwindlich machen würde. Die Fenster sind oben gerundet. Ueber ihnen setzt das glatte Gewölbe der Decke an die Seitenwände an und zwar so, daß die Zwickel immer zwischen den Fenstern spitz in die Wand herab verlaufen.

Zuerst ging die Absicht des Papstes nur dahin, den mittleren Theil der Deckenwölbung mit Gemälden von geringer Figurenzahl ausfüllen zu lassen. Es kam ein Contract zu Stande, nach welchem der Preis für Alles in Allem auf 3000 Scudi festgestellt wurde. ‚Heute, am 30. Mai 1508,' lautet eine auf uns gekommene Notiz, ‚habe ich, Michelangelo, der Bildhauer, von Seiner Heiligkeit Papst Giulio dem Zweiten fünfhundert Ducaten erhalten, welche mir Messer Carlino, der Kämmerer, und

Meſſer Carlo Albizzi auf Rechnung der Malerei ausgezahlt haben, mit der ich heutigen Tages in der Capelle des Papſtes Sixtus beginne, und zwar unter den contractlichen Bedingungen, welche Monſignor von Pavia aufgeſetzt und ich mit eigener Hand unterſchrieben habe.'

Michelangelo begann darauf ſeine Entwürfe zu machen. Bald überzeugte er ſich, daß die Malerei, in dieſer Weiſe ausgeführt, zu einfach und erbärmlich erſcheinen müſſe, und der Papſt ſtimmte ihm bei. Es wurde nun beſchloſſen, den ganzen Raum bis zu den Fenſtern mit Gemälden zu bedecken, und Michelangelo freigeſtellt, die Compoſitionen nach eigenem Gutdünken zu ſchaffen. Ein neuer Contract erhöhte den Preis dafür auf das Doppelte und die Arbeit in der Capelle wurde in Angriff genommen.

Ehe es jedoch hier zum Malen kam, waren eine Anzahl Schwierigkeiten zu überwinden, deren erſte in der Errichtung eines brauchbaren Gerüſtes beſtand. Bramante hatte Löcher durch die Wölbung der Decke geſchlagen, Stricke hindurchgelaſſen und auf dieſe Weiſe ein ſchwebendes Gerüſt hergeſtellt. Michelangelo fragte, wie er es denn bei der Malerei mit den Löchern halten ſolle? Bramante gab den Uebelſtand zu, ohne jedoch zu wiſſen, wie ihm abzuhelfen ſei.

Es ſcheint nicht, daß es Uebelwollen von Seiten Bramante's war, wenn er kein beſſeres Gerüſt bauen zu können erklärte. Das Einfachſte wäre geweſen, es vom Boden aus auf Balken in die Höhe zu bringen. Daraus aber, daß dies nicht geſchah, und daß man nicht einmal daran dachte, ergiebt ſich vielleicht, daß es bei ſeiner Errichtung zugleich darauf ankam, die Capelle unten frei zu laſſen, damit durch die Arbeit ihre Benutzung für gottesdienſtliche Zwecke nicht verhindert würde.

Michelangelo erklärte dem Papſte, ſo ginge die Sache nicht. Giulio erwiderte, er möge ſelber etwas Beſſeres erfinden, wenn er könne. Bramante ſtand dabei. Michelangelo ließ hierauf

Alles wieder fortnehmen, was dieser eingerichtet hatte und stellte ohne Stricke und Löcher ein Gerüst her, das seinem Zwecke auf's Angemessenste entsprach und damals als eine ganz neue Erfindung galt. Aus der einen Bemerkung Condivi's, daß das Gerüst, je mehr man es belastet habe, um so besser gehalten hätte, läßt sich erkennen, daß es ein sogenanntes Sprengewerk war; wahrscheinlich gab der Mauervorsprung unter den Fenstern die Stützpunkte für die Balken ab, die, je zwei schräg gegeneinander laufend und durch einen dritten keilartig zwischeneingelegten Balken auseinander gestemmt, feste Spannungen bildeten, auf denen sich vermittelst quergelegter Bretter der Boden des Gerüstes herstellen ließ. Vasari aber, der auch hier Condiv ausschreibt, von dem Seinigen jedoch dazu thut, sagt, die Balken hätten auf Stützen geruht, um die Mauer nicht berühren zu müssen. Vielleicht hatte er den Mauervorsprung nur vergessen, denn hätte dieser gefehlt, so wäre allerdings die Aufrichtung von Balken an den Wänden nöthig gewesen, auf deren Köpfen die das Sprengewerk bildenden Hölzer ihre Stütze gefunden hätten.

Von dieser Gerüstconstruction sagt Condivi, sie habe Bramante die Augen geöffnet und ihm später beim Bau des Sanct Peter wesentliche Dienste geleistet. Michelangelo aber hätte dabei so viel Stricke erübrigt, daß ein armer Zimmermann, dessen Hülfe er sich bei der Arbeit bediente und dem er das Tauwerk zum Geschenk gemacht, seinen zwei Töchtern mit dem daraus gezogenen Gelde eine Aussteuer schaffen konnte.

Die zweite Noth bestand in der Wahl tüchtiger Gehülfen Michelangelo ließ eine Anzahl Maler aus Florenz kommen, deren Namen deshalb von Interesse sind, weil sie uns einen Theil der buonarrotischen Partei unter den dortigen Künstlern zeigen. Zuerst sein ältester Freund Granaccio, über dessen Werke und Lebenslauf im Uebrigen wenig zu sagen bleibt. Er fuhr fort wie er angefangen hatte; wo es sich um feierliche Einholungen,

Aufführung von Komödien, Errichtung von Triumphbögen oder um Maskeraden handelte, zeichnete er sich aus, als Künstler hat er weniger geleistet. Sodann Bugiardini, der gleichfalls im Garten von San Marco und bei Grillandajo mit in der Lehre gewesen war und dessen Fleiß, Herzensgüte und einfaches Wesen, dem sich keine Spur von Neid oder Mißgunst beimischte, die Grundlage lebenslänglicher Freundschaft mit Michelangelo bildeten. Ein großer Genius war Bugiardini nicht. Michelangelo sagte im Scherz von ihm, er sei ein glücklicher Mensch, weil er immer so zufrieden sei mit dem, was er zu Stande gebracht habe, während er selbst niemals ein Werk zu völliger, eigener Befriedigung vollendet hätte.

Indaco ferner, auch dieser aus der Schule des Grillandajo her Michelangelo's genauer Freund. Einen anderen Anspruch auf Berühmtheit hat er heute nicht mehr. Von Jacopo del Tedesco ist weiter nichts bekannt, als daß er möglicherweise ein Schüler Grillandajo's war, und bei Agnolo di Donnino versagen Quellen und Vermuthungen jede Auskunft. Der bedeutendste von denen aber, die damals nach Rom kamen, war Bastiano di San Gallo, ein Schwestersohn jener berühmten Brüder und Gönner Michelangelo's, zugleich ein Künstler, der als erklärter Renegat die Schule Perugino's verlassen hatte, in dessen Atelier er 1500 arbeitete, und zu Michelangelo übergegangen war. Der Carton der badenden Soldaten hatte ihm höhere Ansichten eingeflößt. Er gehörte zu Michelangelo's eifrigsten Anhängern. Keiner zeichnete mit solchem Eifer nach dem Carton. Er ist der Einzige gewesen, der ihn seinem ganzen Umfange nach copirte, während Andere nur einzelne Gruppen zeichneten. Die in England befindliche kleine, grau in grau gemalte Copie des Werkes wird für seine Arbeit ausgegeben. So gescheit und eingehend soll er über die anatomische Richtigkeit und die Verkürzungen der Figuren darauf gesprochen haben, daß man ihm in Florenz den Uebernamen Aristotile gab, unter dem er gewöhnlich angeführt

wird. Als Architekt und Maler spielte er in späteren Jahren eine Rolle in Rom und Florenz und sein von Vasari beschriebenes Leben nimmt viele Seiten ein.

Mit diesem halben Dutzend versuchte es Michelangelo. Bald bemerkte er, daß die Arbeit nichts werth sei. Die Art, wie er sie nun wieder los zu werden suchte, ist charakteristisch. Er war fest und unbeugsam in seinen Ueberzeugungen Feinden gegenüber, aber schüchtern von Natur bei gewöhnlichen Gelegenheiten. Wo es sich darum handelte, Andere zu vertheidigen oder für die eigene Ehre schroff einzutreten, fehlten ihm Entschlossenheit und Stärke nicht, wo aber diese Erregung des Geistes nicht zum Ausbruch kommen konnte und das Gefühl eine gewisse mittlere Temperatur behielt, ertrug er die Dinge und war leicht in Verlegenheit zu setzen.

So hatte er diesmal nicht das Herz, seinen Freunden einzugestehen, daß er sie nicht brauchen könne. Gleich bei ihrer Berufung war der Fall in's Auge gefaßt worden, daß man, wie die eigenen Worte Michelangelo's lauten: sich veruneinigte, und die Abfindung festgesetzt, mit der sie sich zu begnügen hätten: Michelangelo aber, statt sich auszusprechen, ging ihnen plötzlich aus dem Wege und war nirgends aufzufinden. Die Capelle, als sie zur Arbeit wie gewöhnlich kamen, fand sich verschlossen. Endlich merkten sie die Sache und sie machten sich still wieder auf den Weg nach Florenz. Es wird nicht erzählt, ob sie es ihm später nachgetragen haben. Von Granaccio wissen wir, daß es nicht der Fall war. Er blieb der Freund der Familie. Von einem andern freilich zeigen die Londoner Briefe, daß er die Sache krumm nahm, und zwar von demselben Jacopo, der, weil er vielleicht der unbedeutendste war, sich am meisten beleidigt fühlte. Der Brief, datirt vom Januar ohne weitere Zahl, aber ohne Zweifel in's Jahr 1509 zu setzen, ist an den alten Lodovico gerichtet: ‚Schon ein Jahr ist es,' schreibt Michelangelo, ‚daß ich keinen Groschen vom Papste erhalten habe. Ich bitte nicht

darum, weil es mit dem Werke nicht vorwärts will und ich mir keinen Anſpruch auf Lohn zu haben ſcheine. Schuld daran hat die Schwierigkeit der Arbeit und daß ſie nicht mein Handwerk iſt. So verliere ich umſonſt meine Zeit, Gott helfe mir. Wenn ihr Geld braucht, ſo geht zum Spitalmeiſter und laßt euch fünfzehn Ducaten auszahlen und ſchreibt mir, wie viel übrig bleibt.' Dieſer Spitalmeiſter von Santa Maria Nuova war der Vertrauensmann, dem Michelangelo ſeine Gelder zur Aufbewahrung, und ohne Zinſen dafür zu empfangen, überlieferte und von dem er den Seinigen, was ſie bedurften, in die Hände geben ließ.

‚Dieſer Tage,' heißt es im Briefe weiter, ‚iſt von hier der Maler Jacopo abgereiſt, den ich herzukommen veranlaßte und der ſich ſehr über mich beklagt hat. Er wird ſich auch wohl bei euch beſchweren. Macht nichts daraus. Er iſt, um es kurz zu ſagen, tauſendfach im Unrecht gegen mich und ich könnte im höchſten Grade Klage über ihn führen. Thut, als ſähet ihr ihn nicht.'

Das Auskunftsmittel, das er gegen Jacopo's Klagen vorſchlägt, entſpricht ganz der Art und Weiſe, wie er ihn und die Andern fortgeſchickt hatte. Die traurige Stimmung, in der er ſich befand, und das Verzweifeln am Fortſchritte der Malerei aber hatte in einem Umſtande ſeinen Grund, der ihn damals gerade beinahe dahin gebracht hätte, das Ganze aufzugeben.

Er hatte heruntergeſchlagen, was die florentiner Künſtler gemalt. Von jetzt an ſollte ihm außer ſeinem Farbenreiber, den er nicht entbehren konnte, und außer dem Papſte, der ſich nicht abweiſen ließ, kein Menſch auf die Gerüſte kommen. Kaum aber hatte er einen Theil des erſten Gemäldes zu Stande gebracht, als beim Eintreten eines heftigen Nordwindes die Mauer innen auszuſchlagen begann und die Farben unter dem Schimmel verſchwanden. Längſt war ihm die ganze Sache zur Laſt geworden, jetzt erſchien ihm das neueſte Unheil als entſcheidender Grund, ſich dem Auftrage dennoch zu entziehen. Er ging zum

Papste und meldete, was geschehen sei. ‚Ich hatte es Eurer Heiligkeit gleich gesagt, daß Malerei nicht mein Handwerk sei; Alles, was ich gemalt habe, ist verdorben. Wenn Ihr es nicht glauben wollt, so sendet hin und laßt nachsehen.‘

Der Papst schickte Giuliano di San Gallo in die Capelle, der die Ursache des Uebels erkannte. Michelangelo hatte den Kalk zu naß aufgetragen, die Feuchtigkeit sich gesenkt und auf der äußeren Fläche Schimmel angesetzt, der weiter keinen Schaden that. Michelangelo konnte sich nicht mehr entschuldigen und mußte wieder hinauf an seine Arbeit.

Aus dem Jahre 1508, in dem es, wie wir sahen, noch kaum zum Malen gekommen war, und aus den folgenden Jahren bieten die Londoner Manuscripte viele Briefe, welche über die Verhältnisse, unter denen Michelangelo arbeitete, Aufschluß geben.

Zuerst ein Schreiben vom 2. Juli 1508 an Buonarroti. Es soll einem jungen spanischen Künstler zur Empfehlung dienen, der von Rom nach Florenz ging, um dort seine Studien fortzusetzen. ‚Er hat mich gebeten,‘ schreibt Michelangelo, ‚ihm doch die Ansicht des Cartons zu verschaffen, den ich im Saal begonnen habe. Suche ihm deshalb unter allen Umständen die Schlüssel zu verschaffen, und kannst du ihm sonst guten Rath geben, so thue es mir zu Liebe, denn es ist ein vortrefflicher Mann.‘

‚Giovansimone,‘ fährt er fort, ‚ist hier. Vergangene Woche war er krank und hat mir zu Allem, was ich ohnedies schon zu tragen habe, keinen geringen Zuwachs an Sorge gemacht. Jetzt geht es besser mit ihm. Hört er auf meinen Rath, so kehrt er bald nach Florenz zurück, denn die Luft hier bekommt ihm nicht.‘ Zum Schlusse nennt er noch einige Namen von Freunden, denen ihn Buonarroto empfehlen solle.

Der Sommer 1508 muß besonders verderblich gewesen sein (der erste vielleicht, den Raphael in Rom zubrachte), denn ein anderer Brief handelt von einem neuen Krankheitsfalle. Sein

Diener Pierbasso ist der bösen Luft unterlegen und hat sich, krank wie er war, nach Florenz aufgemacht, war aber so elend bei der Abreise, daß Michelangelo fürchtet, der Mensch möchte unterwegs liegen geblieben sein. Er verlangt einen andern Diener und zwar rasch, da er so allein nicht mehr fortwirthschaften könne. Er giebt Anweisungen wegen der Erbschaft Francesco Buonarroti's, ältesten Bruders seines Vaters, der, kinderlos wie es scheint, in seinem 75. Jahre gestorben war. Er bittet, blaue Farbe für ihn zu kaufen, Mitte August werde er das Geld dafür schicken. Schließlich, er habe gehört, daß man dem Spanier den Eintritt in den Saal, wo der Carton stand, verweigere; es sei ihm das sehr lieb und er bitte Buonarroti, den Herren, welche darüber zu bestimmen hätten, gelegentlich zu sagen, sie möchten es Jedermann gegenüber so halten. Als Nachschrift, den einliegenden Brief möge er Granaccio zukommen lassen, er sei von Wichtigkeit.

Datirt ist der Brief vom letzten Juli. Aus dem Auftrage, Farbe zu kaufen, könnte man schließen, Michelangelo habe mit der Malerei bereits den Anfang gemacht. Allein es handelte sich wohl nur um die Vorbereitungen, und der Brief an Granaccio enthielt wahrscheinlich die Einladung, zu kommen und zu helfen. Auffallend ist, daß der Carton so streng verschlossen gehalten wurde, daß die Empfehlung des Meisters selber keinen Nachlaß bewirkte. Zu jener Zeit also können die jungen florentiner Künstler noch nicht davor gesessen und gezeichnet haben.

Ein anderer Brief ist vom August. Wieder Geschäftsangelegenheiten. Man sieht, wie Michelangelo von seiner Familie um das Geringste befragt wird und wie er den florentiner Haushalt von Rom aus dirigirt. Ein Feldarbeiter hatte diesmal seine Pflicht nicht gethan, Michelangelo droht, selbst zu kommen und nachzusehen. Er fragt, ob Pierbasso endlich angelangt sei. Diese Briefe gewähren immer nur plötzliche Einblicke in eine Wirthschaft, die man doch nicht verstehen lernt, ihr

Werth liegt am meisten darin, daß sie die Stellung zeigen, die Michelangelo zum Vater und zu den Brüdern einnimmt, und das Gefühl, aus dem er handelt. Die Datirung und Zusammengehörigkeit dieser Briefe ergiebt sich aus der Stimmung, von der sie erfüllt sind. Die tief in Michelangelo's Seele liegende Trauer, die er meistens versteckte oder milderte, bricht hier einmal durch und zeigt den Mann in der Zeit, wo er am Größten arbeitete was die moderne Malerei geschaffen hat, in einem Zustande, der unser Mitleid fordert.

In einem dieser Briefe, der kein anderes Datum als die aufgeschriebene Bemerkung trägt, daß er am 17. October in Florenz angekommen sei, wird der jüngere Bruder Gismondo erwähnt, mit dem Michelangelo von Anfang an in keinem guten Verhältnisse gestanden zu haben scheint. Er vernehme, schreibt er, daß Gismondo nach Rom kommen wolle. Buonarroto möge ihm in seinem Namen sagen, daß er sich bei dieser Reise in keiner Art auf ihn verlassen dürfe. Nicht, daß er ihn nicht als seinen Bruder liebe, sondern weil er ihn in der That mit nichts unterstützen könne. Er sei gezwungen, jetzt einzig und allein auf seine eigene Person Rücksicht zu nehmen, kaum daß er für sich selbst seine Bedürfnisse zu schaffen im Stande sei. Mit Sorgen und körperlicher Arbeit überlastet, habe er keinen Freund in Rom, brauche auch keinen, finde kaum Zeit, sein bischen Essen zu sich zu nehmen, und deshalb solle man ihm nicht noch mehr aufbürden. Kein Loth schwerer vermöge er zu tragen, als ihm jetzt schon auf dem Rücken liege. Er muß, nur um für die Seinigen zu sparen, das erbärmlichste Leben geführt haben.

In dieselbe Zeit scheint der Brief zu gehören, worin Michelangelo auch seinem Bruder Giovansimone den Kopf zurecht setzt. ‚Giovansimone,' schreibt er, ‚man pflegt zu sagen, ein guter Mensch werde besser, wenn man ihn gut behandle, ein schlechter aber noch viel schlechter dadurch. Wie viel Jahre nun schon habe ich in allem Guten vergebens versucht, dich mit deinem Vater und

uns Andern im Guten zu halten. Für dich aber iſt das nur ein Anlaß geweſen, es immer ärger zu treiben. Ich will nicht geradezu behaupten, daß du ſchlecht ſeieſt, aber du lebſt ſo, daß du mir und den andern ein fortwährender Anſtoß biſt. Ich will dir keine lange Rede darüber halten: es würden doch immer nur Worte ſein, deren ich ſchon genug verſchwendet habe: Folgendes aber will ich dir als die dürre Wahrheit hiermit ausſprechen. Auch nicht das Geringſte haſt du in Händen, was dir gehörte! Alles, was du gekoſtet haſt und daß du wieder nach Hauſe kommen konnteſt, verdankſt du mir allein! Ich ſchenke es dir und du haſt überhaupt bis heute von dem gelebt, was ich dir geſchenkt habe, um Gotteswillen und weil ich dich als meinen Bruder liebte wie die Andern. Jetzt aber ſehe ich dich nicht mehr als meinen Bruder an. Denn wenn du wirklich mein Bruder wäreſt, würdeſt du meinem Vater nicht gedroht haben, wie du gethan haſt. Du biſt ein Thier, — anzi sei una bestia — und als ein Thier ſollſt du von mir behandelt werden. Du weißt wohl, daß, wenn man die Hand gegen ſeinen Vater erhebt, es auf Leben und Tod geht. Damit laß dir genug ſein.' (Ein Thier hat keine Seele nämlich, und verfällt deshalb, italieniſcher Anſchauung zufolge, ewiger Vernichtung.)

‚Das alſo weißt du, daß du nicht einen Pfennig haſt, der dir ſelber gehörte. Kommt mir noch ein Wort zu Ohren über dich, ſo ſetze ich mich auf und erſcheine ſelbſt in Florenz und will dir die Sache noch klarer machen. Ich will dich dann lehren, dein Hab und Gut verſchleudern und Feuer im Hauſe anlegen und in den Gütern, von denen du auch nicht eine Scholle ſelber erworben haſt. Meinſt du, auf deinem Grund und Boden zu ſtehen? Laß mich nur kommen, du ſollſt mitten aus deinem Uebermuthe heraus wie ein Kind wieder heulen lernen.'

‚Zugleich aber wiederhole ich dir; wenn du mir verſprechen willſt, ein anderes Leben zu beginnen und deinen Vater ehr-

furchtsvoll zu behandeln, so werde ich dir ferner beistehen wie den Andern, und werde dir sobald als möglich ein Geschäft zu gründen suchen. Willst du das aber nicht, so komme ich und bringe die Sachen selber in Ordnung und du wirst dann merken, was du hast und was du bist, anders als du es bisher gewußt hast und meine Sorge soll dann auch sein, für die Zukunft dir aufzupassen. Genug. Wozu so viel Worte, die Erfahrung wird dir gründlicher zeigen was ich im Sinne habe.

Michelangelo in Rom.'

‚Nur das noch sollst du jetzt hören. Zwölf Jahre sind es nun, daß ich im Elend durch ganz Italien von einem Orte zum andern gehe, jede Mißhandlung erduldet, jeder Entbehrung mich unterzogen habe, mit abgemarterten Gliedern und tausendmal in Lebensgefahr: und Alles nur für die Meinigen. Und nun endlich, wo es mir gelingt, euch ein wenig in die Höhe zu bringen, möchtest du allein in einer Stunde wieder zu nichte machen, was mich aufzurichten so viele Jahre und soviel Anstrengungen gekostet hat. Aber beim Leichnam Christi, das soll nicht sein! Es sollten zehntausend kommen, wie du bist, ich wollte mit ihnen schon fertig werden, wenn es sein müßte. Und nun sei vernünftig und rühre mich nicht an, der ich stärkere Arme und Schultern für die Lasten des Daseins habe.'

Wem das zu hart erscheinen möchte, der lese in andern Briefen, auf welche Weise Michelangelo den Seinigen in der That zu Hülfe kam, die all ihre Bedrängniß ihm zutrugen als demjenigen, der gleichsam verpflichtet sei, ihnen beizuspringen. Giovansimone hatte in leichtsinniger Weise gewirthschaftet und es galt, ihn und die andern Brüder und den Vater aus ihrer traurigen Lage zu ziehen. Wir haben auch den Brief, worin Michelangelo seinen Vater über Giovansimone zu trösten sucht, wie wir denn überhaupt jetzt, wo so umfangreiche Correspondenzen vorliegen, in all diese Verhältnisse tief hineinsehen. Ich theile diesen Brief nicht mit, da er nichts enthält, was Michel-

angelo in neuem Lichte zeigte. Dagegen möge das Folgende hier noch Platz finden.

‚Ich habe,‘ schreibt Michelangelo, ‚Giovanni Balducci 350 schwere Ducaten in Gold gegeben, damit sie euch ausgezahlt werden. Geht mit diesem meinem Briefe zu Bonifacio, und wenn ihr von ihm die Summe empfangen habt, bringt sie zum Spitalmeister und laßt sie eintragen wie mein anderes Geld. Es bleiben dabei noch einige überzählige Ducaten für euch übrig, von denen ich schrieb, ihr solltet sie nehmen; habt ihr es unterlassen, so thut es nun, und braucht ihr mehr, so nehmt was ihr nöthig habt, denn was ihr braucht, das schenke ich euch, und wenn es soviel wäre als ich überhaupt habe. Und ist es nöthig, daß ich dem Spitalmeister darüber schreibe, so laßt es mich wissen.‘

‚Aus eurem letzten Briefe ersehe ich, wie die Dinge stehen. Es thut mir leid genug, aber ich kann euch in anderer Weise nicht zu Hülfe kommen. Doch verliert den Muth nicht, und es darf auch nicht eine Spur innerlicher Betrübniß deshalb in euch aufkommen, denn wenn man auch Hab und Gut verloren hat, so ist darum noch nicht das Leben verloren, und ich werde mehr für euch schaffen als alles das werth ist, was ihr verlieren sollt. Aber verlaßt euch nicht darauf: es ist immer doch eine unbestimmte Sache. Wendet vielmehr alle mögliche Vorsicht an und dankt Gott, daß, da einmal diese Strafe des Himmels kommen sollte, sie jetzt zu einer Zeit kommt, wo ihr euch besser herausreißen könnt als ihr vielleicht früher im Stande gewesen wäret. Sorgt für eure Gesundheit und laßt lieber allen Besitz fahren ehe ihr euch Entbehrungen auferlegt. Denn mir ist mehr daran gelegen, daß ihr, wenn auch als arme Leute, am Leben bleibt, als daß ihr um alles Geld in der Welt zu Grunde ginget. Und wenn die Leute schwatzen und zischeln, so laßt sie reden, es sind Leute ohne Gewissen und ohne Liebe im Herzen.

Euer Michelangelo.‘

Was dies Geschwätz anlangt, so hatte es damit in Florenz etwas auf sich. Nirgends waren soviel böse Zungen in Bewegung. Es wird erzählt, wie auf den Bänken an den Häusern die alten Männer saßen, die sich von den Geschäften zurückgezogen hatten, und über die Vorkommnisse des Tages ihre scharfen Bemerkungen machten. Denn was heute durch die Zeitungen Jedem still ins Haus getragen wird, das mußte man sich damals aus mündlichem Verkehr zusammensuchen, und es konnte Vieles nicht verheimlicht werden, was heute, weil es ungedruckt bleibt, nicht unter die Leute kommt.

So erklärt sich auch das Postscriptum des Briefes: ‚Wenn ihr das Geld zum Spitalmeister tragt, so nehmt Buonarroto mit und keiner von euch beiden sage einer Menschenseele davon, aus guten Gründen. Das will sagen, weder ihr noch Buonarroto sollt irgend Jemand wissen lassen, daß ich Geld geschickt habe, weder in Bezug auf das jetzt gesandte noch auf das frühere.' Mit sehr unleserlicher Schrift, von der ich das letzte so gut wie errathen mußte, ist auf dem Briefe bemerkt: ‚Ich soll mir soviel Geld nehmen als ich brauche, und soviel als ich nähme schenkte er mir.' Wohl die Handschrift des Vaters.

Unter solchen Gedanken bei der Arbeit kam Michelangelo vorwärts. Dazu die quälende Ungeduld des Papstes. Als wolle er durch die Hast, mit der er seine Unternehmungen betrieb, den geringen Jahren, die er noch zu leben hatte, doppelten Inhalt geben, verlangte er, daß die Körner, die eben erst gesäet waren, vor seinen Augen aus dem Boden wüchsen. Beim Bauen verwöhnte ihn Bramante, der das Unmögliche leistete. Nachts ließ dieser die Steine des Mauerwerks der Art vorbereiten, daß, wenn sie Tags zusammengesetzt wurden, die Wände zusehends sich erhoben, weil Fuge in Fuge paßte. Michelangelo verschmähte alle Kunststücke. Er malte rasch, aber ohne Beihülfe. Der Papst kam zu ihm auf's Gerüst, auf Leitern hinaufsteigend, daß Michelangelo ihm die Hand reichen mußte, damit er die letzte

Höhe erkletterte, und reizte ihn durch Fragen, ob er bald fertig wäre. Vom Frühling 1509 bis zum Herbste desselben Jahres war die Hälfte der ganzen Arbeit vollendet worden. Die Ungeduld Giulio's kannte keine Grenzen mehr. Die Gerüste sollten herunter, um wenigstens diesen Anfang den Römern zeigen zu können. Mitten in der Verwirrung und im Staube, der die Capelle erfüllte, stand der Papst da und bewunderte die Malerei. Ganz Rom strömte herbei, um das Wunderwerk anzustaunen.

2.

Will man einen Begriff von der Kunst Giotto's und seiner Schüler haben, Architektur und Malerei in eins genommen, so muß man das Camposanto von Pisa betreten; verlangt man dagegen ein Meisterstück der darauf folgenden Kunstperiode, der weitgestreckten Entwickelung, die zwischen Masaccio und Michelangelo liegt, so gewährt das die Sistinische Capelle. Die besten Künstler haben in ihr gearbeitet, von den älteren nenne ich Botticelli, Signorelli, Ghirlandajo, Perugino: lauter große, umfangreiche Compositionen, denen man aber doch den ersten Ursprung, das Kleine, Miniaturhafte in den Gedanken anmerkt. Erst Perugino lenkt zum Größeren hin. Seine Uebermacht über die Anderen wird hier, wo die Vergleichung sich so einfach und schlagend darbietet, denn die Gemälde bildeten, eins an's andere stoßend, einen unter den Fenstern herlaufenden breiten Gürtel an allen vier Wänden, in auffallender Weise erkennbar: seine Einfachheit, seine Symmetrie, seine in wohlbedachter Weise abgetrennten Figuren, während bei den Anderen die einzelnen Gestalten innerhalb der Massen kaum zur Geltung kommen.

Michelangelo's Deckengemälde bezeichnen den Anbruch neuer Anschauungen. Der Carton der badenden Soldaten mag das beste sein, was er je geschaffen hat, wir wollen das Benvenuto Cellini glauben, der es so frank behauptet, seine Gemälde in der Sistina jedoch haben am meisten gewirkt, sie sind der

Beginn der späteren Malerei. Was er, was Raphael und Lionardo vorher thaten, ist immer noch der alten florentinischen Manier entsprossen, erhaben darüber, aber dennoch den Grund und Boden nicht verleugnend, auf dem es gewachsen ist, hier aber geschah eine neue That, vielleicht die größte, die ein Künstler gewagt hat. Die Phantasie, die hier waltete, war ebenso ergiebig als die Kunst, die ihren Ideen nachkam. Michelangelo hatte kein Muster vor sich, an das er sich hätte anlehnen können, er erfand seine Methode und erschöpfte sie zugleich. Niemand von späteren Meistern kommt dagegen auf, keiner von den früheren versuchte Aehnliches. Dafür wurde sein Werk aber auch mit Aufbietung von Kräften geschaffen, die in dieser Vereinigung keinem Künstler zu Gebote standen so lange wir von Kunst wissen, und die in erstaunlicher Weise angespannt worden sind.

Man hatte bisher gewölbte Decken, die ausgemalt werden sollten, in verschiedene Felder zerlegt und diese einzeln mit Darstellungen ausgefüllt. Michelangelo erfand ein neues Princip. Er ignorirte gleichsam die Wölbung, richtete die Malerei so ein, als wäre der Raum oben offen und ohne Dach, baute eine neue Architektur in die freie Luft hinein, Alles durch perspectivische Täuschung, und verband die imaginären Marmormauern, die er ringsum mit einem prachtvollen Gesimse versehen hatte, durch luftiges, durchbrochenes Bogenwerk, das sich von einer Marmorbrüstung zur andern hinüberspannte.

Der freie Raum zwischen diesen Bögen war mit Gemälden ausgefüllt, auch diese theilweise perspectivisch gehalten, als geschähen die Dinge hoch im Himmel, zu dem man zwischen hindurch aufblickte, oder als wären sie auf ausgespannten Teppichen sichtbar, die da ihren Platz gefunden. Unmöglich wäre es, in einer Beschreibung die Figuren alle an der richtigen Stelle zu nennen, die allein zur Ausschmückung des architektonischen Theiles der Malerei dienten: die Bronzemedaillons, die in den Marmor eingelassen erscheinen, die gewaltigen Sklavengestalten, welche, die

Blätterguirlanden tragend, neben den Bogenſpannungen auf dem Rande des Geſimſes ſitzen, die karyatidenartigen Figuren, die den Rand des Geſimſes zu ſtützen ſcheinen, die bildlichen Darſtellungen endlich, welche zwiſchen den Fenſtern und um ſie her die Wände bedecken. Denn kein Fleck auf der ganzen ungemeinen Fläche, der unbenutzt geblieben wäre. Ein Reichthum bietet ſich, den nur oberflächlich zu bewältigen viele Tage des aufmerkſamſten Studiums nöthig ſind.

Heute iſt die Decke der Siſtiniſchen Capelle theils durch den aufſteigenden Rauch und Staub in der Klarheit ihrer Farben beeinträchtigt, theils durch die Länge der Zeit ausgeblaßt. In der Wölbung des Daches haben ſich Riſſe gebildet und es iſt Waſſer durchgeſickert. Ueber drei und ein halbes Jahrhundert ſtehen die Malereien da, es iſt nicht möglich, der langſamen Verderbniß, der ſie anheimfallen müſſen, etwas entgegenzuſetzen. Dennoch iſt ihnen noch ein glückliches Schickſal zu Theil geworden, da ſie Menſchenhänden durchaus unzugänglich bleiben; man hätte nach ihnen ſchießen oder von oben her das Dach durchbrechen müſſen, um ſie abſichtlich zu beſchädigen. Wie jammervoll ſind dagegen die Malereien Raphaels in den Zimmern des Vaticans zugerichtet, nicht nur durch die, welche ſie zerſtießen, zerkratzten und durch Betaſten ſchmutzig machten, ſondern auch durch die Mühe derjenigen, welche ihre Wiederherſtellung unternahmen.

In dem erſten der großen Gemälde, welche die Mitte der Decke in der Siſtiniſchen Capelle einnehmen, ſehen wir Gott Vater, wie er über dem Waſſer ſchwebend Licht und Finſterniß auseinander reißt. Im zweiten, wie er die beiden höchſten Lichter des Himmels, Mond und Sonne ſchafft. Es bleibt dieſelbe Geſtalt. Hier im zweiten Gemälde aber iſt die ſtill in ſich ſchwebende Perſon des höchſten Weſens, wie wir ſie im erſten erblicken, von einem ungeheuren Sturmwind ergriffen und ſo durch den unendlichen Raum getrieben dargeſtellt. Der weiße

Bart wehend, die Arme befehlend ausgestreckt und ein Drang nach Vorwärts in dem Ganzen, als wenn ein furchtbares Gestirn, gegen das die Sonne nur ein Staubkorn wäre, donnernd dahinsauste, und alle die niederen Welten wie leichte Funken aus seinen uranfänglichen Flammen absprühten. Und zwar erblicken wir die Gestalt Gottes doppelt auf diesem zweiten Gemälde, indem wir ihr einmal entgegen, das andere Mal ihr in den Rücken sehen. Gleichsam als drückte die erste das Herannahen, die zweite das Davoneilen aus. Beide Figuren sind in der Verkürzung gezeichnet.

Im dritten Bilde schwebt Gott über den Wassern. Immer die Eine Gestalt, immer ein anderer Ausdruck des verschiedenen Willens, der sie erfüllt. Hier, als müßte er inmitten der gährenden Kräfte, aus deren Ineinandergreifen sich die Welt zusammengefügt, ein wilderes Ansehen haben als er im Verkehr mit den Menschen annimmt, wenn er ihnen sichtbar wird. So erscheint er auf dem vierten Bilde in dem Momente, wo er dem ersten Menschen das Leben verleiht.

Adam liegt auf einem dunkeln Berggipfel. Seine Gestaltung ist vollendet. Nichts bleibt mehr übrig, als daß er sich erhebe und zum ersten Male empfinde, was Erwachen und Leben sei. Es ist als durchzuckte ihn die erste Regung des neuen Zustandes, als ahnte er, fast noch in Träumen liegend, was mit ihm vorgeht. Gott schwebt aus der Höhe herab ihm entgegen in langsamer Bewegung, wie eine Abendwolke langsam sanft herankommt. Engelsgestalten umringen ihn von allen Seiten, dicht an ihn gedrängt als trügen sie ihn, und sein Mantel, wie von einem vollen Windstoße aufgebauscht, bildet ein fliegendes Zelt um sie alle her. Diese Engel sind Kinder von Ansehen, mit lieblichen Gesichtern, die einen unterstützen ihn von unten, die andern blicken ihm über die Schultern. Wunderbarer noch als der Mantel aber, der sie alle umschließt, ist das Gewand, das Gottes eigene Gestalt bedeckt, ein violettgraues, durchsichtiges,

wie aus Nebeln zusammengewebtes Kleid, das den gewaltig schönen Leib mit geringem Faltenwurfe dichtanliegend umgiebt, ihn ganz verhüllt, bis über die Knie herab und dennoch jede Muskel durchscheinen läßt. Ich habe nie das Bildniß eines menschlichen Körpers gesehen, das diese Schönheit erreichte. Cornelius sagte mit Recht, daß seit Phidias dergleichen nicht gebildet worden sei, und von dessen Werken wissen wir doch nur vom Hörensagen. Der Kopf aber im weißen vollen Haare des Hauptes und Bartes drückt so völlig die Hoheit aus, deren Abbild er sein soll, daß es mich hier zum ersten Male nicht befremdet hat, den höchsten Geist, der, wie gesagt wird, die Menschen nach seinem Bilde schuf, in menschliche Form herabgezogen zu sehen. Allmächtige Kraft, vereint mit mildem Erbarmen, leuchtet aus seinem Wesen. So streckt er die rechte Hand weit aus, dem liegenden Menschen entgegen, der die Linke erhebt, willenlos und im Schlafe scheint es, und an der äußersten Spitze seines Zeigefingers vom Finger Gottes beinahe berührt wird.

Diese sich entgegenströmende Bewegung enthält eine Fülle von Gedanken, deren jeder im Moment erschöpfend scheint, bald aber von einem anderen verdrängt wird. Alles ächt Symbolische hat etwas Unnahbares an sich, und diese Begegnung Gottes und des Menschen ist im reinsten Sinne symbolisch. Gott befiehlt und Adam gehorcht. Er winkt ihm aufzustehen, und Adam greift nach seiner Hand, um sich emporziehen zu lassen. Gott läßt wie durch eine elektrische Berührung einen Funken seines Geistes in den Körper Adams lebenverleihend einspringen. Adam hat willenlos dagelegen; der Geist regt sich in ihm, er wendet sein Haupt auf und zum Schöpfer hin, wie eine Blume sich der Sonne zuwendet, von jener wunderbaren Macht getrieben, die weder Wille noch Gehorsam ist. Er macht mit dem ganzen Oberkörper den Versuch, sich aufzurichten, er stützt sich, während er die Linke ausstreckt, auf den rechten Arm, auf dem er ruhend lag; das rechte Bein ist lang ausgestreckt, das linke hat er, um

sich vom Boden loszulösen, dicht angezogen, so daß das Knie aufrecht emporsteht: Alles die natürlichste erste Bewegung eines Menschen, der sich erheben will. Da giebt ihm Gott die Hand; man denkt, sie würde, ohne daß die Finger ihn erfaßten, ihn dennoch wie ein Magnet ergreifen, sanft wieder zurückschwebend würde er ihn nach sich ziehen, bis die Gestalt aufrecht auf ihren Füßen stände.

Condivi sagt sehr kindlich, die ausgestreckte Hand Gottes bedeute, daß Gott Adam gute Lehren darüber gebe, was er thun und lassen solle. Es ist nichts einzuwenden dagegen; die einfachsten Erklärungen haben großen Kunstwerken gegenüber dieselbe Berechtigung wie das Verständniß, das am tiefsten zu greifen glaubt und im Vergleich zu den Gedanken des Künstlers selber doch nicht tiefer dringt, als die Bergwerke in das Herz der Erde, deren äußerste Schale sie kaum durchbohren.

Im nächsten Gemälde die Erschaffung Eva's. Adam liegt in Schlaf versunken auf seiner rechten Seite und dem Betrachtenden völlig zugekehrt. Der eine Arm fällt ihm schlaff über die Brust herüber und knickt mit dem Rücken die Finger auf dem Boden auf. Der Oberkörper wird durch den Felsen, an dem schlafend er anlehnt, etwas emporgehoben, und der Kopf eben dadurch zur linken Schulter aufgedrängt.

Zu seinen Füßen steht Gott Vater. Je mehr er sich den Menschen nähert, um so menschlicher erscheint er. Er schwebt nicht mehr, er steht auf dem Boden der Erde und wandelt; sein langer, hellgrau violetter Mantel fällt in großen Falten auf seine Füße; wohlwollend ist das Haupt gelinde vorgesenkt und die Rechte erhoben, denn ihm entgegengewandt steht Eva, der er im Momente das Leben verliehen hat. Sie steht hinter Adam, ganz im Profil erblickt man sie; ihre Füße sind durch Adams liegende Gestalt verhüllt, man könnte denken, sie träte aus seiner Seite heraus, wie es ältere Meister geradezu dargestellt haben. Man fühlt sich versucht zu sagen, sie sei das schönste Bild einer

Frau, das von der Kunſt geſchaffen wurde. Den Oberkörper leiſe vorgebeugt, die beiden Arme mit betend vereinten Händen aufgehoben, das linke Bein ein wenig vortretend, weil ſie ſich verneigt, das rechte rückwärts mit eingeknicktem Knie gegen den Felſen tretend, das lange blonde Haar über den wundervollen Rücken rollend und vorn über die Bruſt herab zwiſchen den beiden Armen hinunter — blickt ſie gerade aus, und man fühlt, daß ſie zum erſten Male athmet, aber als habe das Leben ſie noch nicht ganz durchfloſſen, als ſei die anbetende, Gott zugewandte Stellung nicht nur die erſte träumeriſche Bewegung, ſondern als hätte ſie der Schöpfer ſelbſt in dieſer Stellung geformt und wachgerufen.

Noch einmal erſcheint ſie ſo groß und ſchön auf dem nächſten Bilde. Der Baum mit der Schlange theilt daſſelbe in zwei Hälften. Links iſt die Verführung, rechts die Vertreibung aus dem Paradieſe gemalt. Ein doppelter Anblick derſelben Geſtalten. Ein feiſter, gelblich ſchimmernder Schlangenbalg wickelt ſich um den Stamm des Baumes und wird oben zu einem Weibe, das ſich aus den Aeſten herniederbeugt. Mit der rechten Hand hält es ſich rückwärtsgreifend feſt, in der anderen tief herabreichend den Apfel, den Eva, die Finger der geöffneten Hand verlangend emporgerichtet, auffangen will, faſt als winkte ſie damit der Begierde. Sie ſitzt unter dem Baume als hätte ſie gekniet und wäre ſo auf die Seite geſunken. Die Richtung ihrer Knie aber iſt dem Baume abgewandt, ſie muß ſich umdrehen zur Schlange, und ſo wendet ſie den wundervollen Kopf mit aufgeſtecktem Haar auf dem prächtigen Halſe zur Schlange hin und hebt die Arme zu ihr auf, der Frucht entgegen. Adam ſteht neben ihr. Auch er beugt ſich zum Baume; dicht über ſie hinüber hat er einen Aſt gepackt und hält ihn herabgezogen feſt; mit der anderen Hand greift er über dem Kopfe der ſich zu Eva beugenden Schlange in das Laub des Baumes, den Zeigefinger vorwärtsgekrümmt, als wenn er etwas pflücken wollte. Der

Sinn der Bewegung scheint der, daß während Adam noch im Zweifel dasteht ob er zugreifen solle oder nicht, Eva die That bereits vollbracht hat. Eva's ganzes Aussehen ist verschieden von dem, das sie auf dem früheren Bilde hatte. Festere Formen hier; schlanker, ausgewachsener, frauenhafter erscheint sie; nichts mehr von dem ehrfurchtsvollen zitternden Wesen, sondern sichere Gedanken und feste Sehnsucht.

Welche Vernichtung aber in der Scene dicht daneben! Der Engel hat den Arm mit dem Schwerte lang über ihnen ausgestreckt, daß Arm und Schwert eine horizontale Linie bilden. So treibt er sie beide vor sich her, die dort stolz blühend und königlich, hier mit eingezogenen Knien und gesenktem Haupte schleichenden Schrittes forteilen. Adam mit beiden Armen und Händen eine bittend abwehrende Bewegung gegen den Engel versuchend, Eva aber, noch tiefer als er das Haupt gebeugt und den schönen Rücken emporgekrümmt wie ein geschlagenes Thier; verzweiflungsvoll kreuzt sie die Arme vor dem Busen und greift mit der Faust in die goldenen Haare. Dennoch aber sieht sie sich nach dem Engel um. Adam wagt es nicht, er kann den Anblick der strafenden Gerechtigkeit und des verlorenen Paradieses nicht ertragen, er schreitet dumpf vorwärts, die Augen auf seinen Weg geheftet; sie aber blickt von der Seite zurück und zum Engel auf: durchblitzt ihre Verzweiflung auch hier noch ein Schimmer von Neugier? Mit starken Schritten schreiten sie so dahin und der Jammer lastet auf ihren Schultern, aber es sind doch mehr vertriebene Titanen als unglückliche Menschen, und Eva's von Trauer verhüllte Schönheit leuchtet um so gewaltiger.

Auf dem nächsten Gemälde Abels und Kains verschiedene Opfer, auf dem darauf folgenden die Sündfluth. Jenes hat nichts besonders Hervorstechendes in sich, dieses verliert durch einen anderen Umstand von seiner Wirkung: es ist dasjenige, mit dem Michelangelo begann. Es fehlte ihm noch die

Erfahrung für das Maß der Geſtalten im Verhältniß zu der Tiefe, aus der ſie ſpäter betrachtet wurden. Deshalb zeichnete er ſie in weniger koloſſalen Verhältniſſen, wir finden eine Menge Figuren, welche neben denen der anderen Gemälde winzig erſcheinen. In der Mitte des Gewäſſers ſieht man die Arche ihrer Breite nach und Menſchen, die ſich an ſie anklammern. Im Vordergrunde ein Schiff, das, mit Unglücklichen überladen, Waſſer geſchöpft hat und zu Grunde geht. Ganz vorn den Gipfel eines Berges, wie eine Inſel aus den Wellen aufragend. Flüchtlinge klettern an ihm empor; einige haben ein Tuch über einen Baum geworfen, um ein Zelt zu bilden, das ihnen Schutz gegen Sturm und Regen gewährt. Das letzte Bild ſtellt die Trunkenheit Noah's dar. Ich rede von allen dreien weniger ausführlich, weil ſie im Vergleich zu den anderen zurücktreten. Mehr aber um ihres Inhaltes willen, als weil ſich mindere Kraft in ihnen offenbarte. Neben jenen erſten hält nichts den Vergleich aus, und da es nicht darauf ankommt, ein Verzeichniß deſſen zu geben, was Michelangelo gemalt hat, ſondern nur Das genau beſchrieben werden ſoll, was als eine ſichtbare Stufe zu erhöhter Vollkommenheit erkenntlich iſt, ſo wird auch aus dem Reichthum des Uebrigen nur das Größte hervorgehoben werden.

3.

Es war geſagt, daß die Zwickel des Gewölbes immer zwiſchen den Fenſtern hinab in die Seitenwände verliefen. An den breiten Wänden ſind es deren je fünf, an den ſchmäleren iſt es nur einer, der gerade in der Mitte liegt. Auf dieſe zwölf Gewölbeſpitzen hat Michelangelo zwölf ungeheure Geſtalten gemalt, die, mit den Häuptern bis empor an's Geſims der von ihm erfundenen Architektur reichend, perſpectiviſch ſo gezeichnet ſind, als ſäßen ſie rings im Innern des großen Marmortempels droben und bedächten den Inhalt der Gemälde, die über ihnen in der Mitte der Decke liegen.

In den Märchen von den ältesten Zeiten der Erde erscheinen die Menschen schöner, riesenhafter und von einfacheren gewaltigeren Leidenschaften erfüllt als heute. Nur wenige waren es, die, über den unberührten Boden der Länder wandelnd, damals wie einsame Löwen dahingingen. Griechenland ist wie ein einziger Frühlingswald, aus dem der Olymp und die anderen Berge aufragen, von denen zu den Wellen eines sonnigen Meeres hinabrauschende Flüsse eilen; Asien ein ungeheurer Weidegrund für die Heerden Abrahams oder der Schauplatz der Kämpfe vor Ilion, von deren Gedröhn die ganze Erde zitterte, daß Menschen und Götter ringsum heraneilen, um den Ausgang des Streites zu erwarten.

In den Sagen der Völker giebt es eine Epoche, wo das Menschliche und Göttliche sich vermählend eine solche riesenhafte Titanengeneration erschafft, die der unsrigen weit vorangehend, seit Jahrtausenden in tiefen Höhlen sitzt, um eines Tages neu heraufzusteigen.

Es ist, als hätte Michelangelo diese Schöpfung im Geiste gesehen, als er seine Sibyllen und Propheten malte. Lesend, sinnend oder zur Begeisterung entzückt, sitzen sie auf ihren Plätzen, als erfüllten sie Gedanken, über denen sich Jahrtausende brüten ließe. Man könnte denken, vor langen Zeiten seien diese Männer und Frauen hinabgestiegen in die verborgenen Klüfte der Erde, und in Nachdenken versinkend fänden sie, wenn sie einst erwachend neu emporsteigen werden, die Erde dann wieder rein und unberührt und ahnten gar nichts von dem, was innerhalb der zehn- oder zwanzigtausend Jahre, die sie verträumten, an menschlicher Geschichte da oben vorgegangen sei.

Ich beschreibe diese Gestalten nicht, deren ganze Reihe in Worten auszudrücken wohl möglich wäre, dennoch, wenn es richtig geschehen sollte, ein Stück Arbeit, dem ich mich kaum gewachsen fühle. Denn es erforderte nicht blos eine deutliche Aufzählung dessen, was man von äußeren Attributen und von

der Bewegung des Körpers an ihnen bemerkt, ſondern eine Geſchichte ihrer Darſtellung in der italieniſchen Kunſt und eine Vergleichung ihres Charakters, wie ihn die alten Schriften zeigen, mit Michelangelo's Auffaſſung. Er kannte die Bibel und las ſie immer wieder, er fand außerdem eine kirchliche Tradition vor über die Perſönlichkeiten der Sibyllen und Propheten. Es bedürfte genauerer Studien, als ich ſie gemacht habe, um hier zu erkennen, was ihm gegeben ward und was er aus ſich ſelbſt nahm.

Alle zwölf Geſtalten zuſammen ſcheinen die Vertiefung des menſchlichen Geiſtes in die bibliſchen Geheimniſſe auszudrücken, und zwar vom träumenden Ahnen der Dinge an, durch alle Stufen des bewußten Denkens hindurch bis zum Schauen der Wahrheit ſelber im Rauſche der höchſten Entzückung. Die Idee, die Stufen irdiſcher Erkenntniß in verſchiedenen Perſonen anwachſend gleichſam darzuſtellen, war keine ungewöhnliche. Reizend iſt die Art, wie man die Thätigkeit der erhabenſten Schriftſtellerei in den vier Evangeliſten darſtellte. Das Kreuzgewölbe einer Capelle theilt ſich in vier zuſammenſtoßende Dreiecke. In der Mitte malte man das Symbol der Dreieinigkeit, in jedes der Dreiecke einen Evangeliſten. Den einen, wie er einem Engel lauſcht, deſſen Worte ihm der Aufzeichnung werth erſcheinen, den zweiten, wie er die Hand erhebt um die Feder einzutauchen, den dritten, wie er ſie eintaucht, den vierten endlich, wie er die Hand mit der Feder auf's Blatt gelegt und zu ſchreiben begonnen hat.

Hier aber, wo es ſich um viel Höheres handelte, genügten zwölf Figuren kaum. Wir ſehen den Propheten Jeremias, die Füße unter ſich gekreuzt, vorgebeugt, den Ellenbogen des linken Armes auf den Schenkel aufſetzend und die Hand über dem Munde in den gewaltigen Bart des ſich aufſtützenden Hauptes vergraben, das Bild des tiefſten ruhigen Nachdenkens. Wir ſehen im folgenden Zwickel des Gewölbes die perſiſche Sibylle,

eine alte, in Gewänder verhüllte Frau, die mit beiden Händen das Buch, in dem sie liest, dicht vor die Augen hinauf hält. Dann Ezechiel, mit heftig vorgeneigtem Oberkörper, die rechte Hand beweisend vorgestreckt, in der linken ein entrolltes Pergament haltend; es ist, als sähe man die Gedanken sich in seinem Geiste durcheinander wälzen. Dann wieder ein Bild, wie die bloße Aufmerksamkeit unmerklich zur Begeisterung schwillt: die erythreische Sibylle, eine wundervolle jugendliche Frauengestalt.

Sie sitzt, im Profil gesehen, nach rechts gewandt; das eine Bein mit schwebendem, unbekleidetem Fuße ist über das andere gelegt, und in die schöngestreckten Falten des Gewandes, die durch diese Stellung um sie her gezogen werden, taucht die Hand des nackten, herabsinkenden rechten Armes ein, als ruhte sie darin. Vorgebeugt blättert sie mit der Rechten in einem Buche, das auf einem Pulte vor ihr liegt. Eine in Ketten darüber hängende Lampe zündet ein nackter Knabe mit einer Fackel an.

Dann der Prophet Joel, mit beiden Händen breit unter seinen Augen ein Pergament entrollend, und um den unbärtigen Mund das Spiel der Muskeln, die das innerlich abwägende Zurechtlegen des Gelesenen andeuten. Dann Zacharias, in sein Buch ganz vertieft, als würde er nie wieder zu lesen aufhören. Dann die delphische Sibylle, jung, schön, ganz von vorn, den begeisterten Blick emporgerichtet, während ein sanfter Windstoß ihr Haar zur Seite wirft, über das ein meergrüner Schleier hängt, und den bläulichen Mantel gleichfalls wie ein Segel zu sanfter, voller Rundung aufbläst. Prachtvoll sind die Falten des dicht unter der Brust von einem Gürtel geschlossenen Gewandes. Dann Esaias, mit leicht gerunzelter Stirn, die linke Hand mit aufgestrecktem Zeigefinger, die rechte in die Blätter eines geschlossenen Buches greifend. Dann die cumäische Sibylle, mit halbgeöffnetem Munde unbewußt aussprechend, was sie liest. Dann Daniel.

Vor ihm ein Knabe, der auf dem Rücken ein aufgeſchlagenes Buch ihm unter ſeine Augen hält; er aber ein ſchöner Jüngling, ſeitwärts daran vorüber in die Tiefe ſtarrend, ſcheint den Worten zu lauſchen, die zu ihm auftönen, und vergeſſend, daß er gar keine Feder in den Händen halte, macht er mit der Rechten die Bewegung des Schreibens auf einem anderen Buche, das zu ſeiner Rechten auf einem Pulte liegt.

Dann die lybiſche Sibylle, die mit raſcher Bewegung des ganzen Körpers nach einem hinter ihr liegenden Buche greift, als müſſe ſie auf der Stelle etwas nachleſen. Endlich Jonas, der rückwärts liegend, beinahe nackt, eben dem Rachen des Fiſches entſchleudert worden iſt, der hinter ihm ſichtbar wird. Das wiedergeſchenkte Licht des Tages erfüllt ihn mit blendendem Entzücken; ſo ſehen wir ihn im Sinne der Kirche als ein irdiſches Symbol der Auferſtehung und der Unſterblichkeit. Ueberaus kunſtvoll iſt die Verkürzung der Geſtalt, die, auf der ſich uns zuneigenden Wölbung gemalt, dennoch zurückzuweichen ſcheint.

Unter dieſem Propheten, der die Mitte über einer der ſchmäleren Wände der Capelle einnimmt, malte Michelangelo dreißig Jahre ſpäter das jüngſte Gericht, das die ganze Wand von oben bis unten bedeckt, das Hauptwerk ſeines Alters, wie die Gemälde der Decke die That ſeiner Jugend ſind. Würdige Symbole beides der Lebenszeit, in der er ſie geſchaffen hat. Denn wie es natürlich erſcheinen muß, daß er in jüngeren Jahren den weit zurückliegenden göttlichen Anfang der Dinge ergriff und geſtaltete, ebenſo angemeſſen iſt es, daß er als Greis den Schluß der unendlichen Zukunft darzuſtellen verſuchte.

4.

Von all den übrigen Gemälden wähle ich nur noch zwei aus, um ſie zu beſchreiben. In den vier Ecken der Capelle bildet die Wölbung vier Dreiecke, auf denen der Tod Hamans, die Schlange in der Wüſte, der Tod Goliaths, und Judith und

Holofernes dargestellt sind. Mit welcher Kunst weiß Michelangelo auch das eigentlich Historische, hier möchte man es im Gegensatz zu jenen erhabenen Werken fast Genre nennen, aufzufassen.

Er packt immer den entscheidenden Moment, den, der so vollgesogen von der Handlung ist, daß das vorher Geschehene und nachher zu Erwartende gerade in ihm zusammengefaßt zugleich zur Erscheinung kommt. Wenig Stoffe aber sind wohl in dem Maße geeignet, diese Kraft, die wahre Mitte einer That zu erfassen, offenbar werden zu lassen, als die Sage von der Judith. Dies Drama enthält eine Fülle von Situationen, durch welche die Phantasie herausgefordert wird, und in der Wahl derjenigen, die hier am einfachsten den ganzen Inhalt giebt, zeigt sich das Genie Michelangelo's.

Wir sehen Holofernes auf einem Bette liegen, über das ein weißes Laken gedeckt ist. Der eine Arm ist schlaff herabgesunken und stößt mit dem Handgelenk auf den Erdboden, der andere greift über sich in die Luft, als suchte er nach dem Haupte, das nicht mehr da ist. Das eine Bein fällt, im Knie geknickt, lang über das Fußende des Bettes hin, als wäre ihm das Bette zu kurz, das andere steht mit angezogenem Knie aufwärts und der Fuß tritt auf das Lager.

Dieses sehen wir links, etwas zurück im Innern eines Zeltes, zu dem einige Stufen aufführen. Judith steigt sie eben hinab, aus dem Zelte hervortretend. Sie dreht uns den Rücken zu, weil sie, sich umwendend, nach Holofernes hinsieht, während sie nach der anderen Seite hin mit aufgehobenen Händen ein Tuch ausgebreitet hält, um es über den abgeschnittenen Kopf zu legen, den die Magd in einer großen flachen Schüssel auf dem Kopfe trägt. Die Magd hat ein goldiggelbes Kleid an, das sich in starken schweren Falten bricht, denn sie steht mit etwas gebogenen Knien, damit ihre Herrin den Kopf in der Schüssel bequemer mit dem Tuche bedecken könne. Mit beiden

Armen hält ſie die Schüſſel über ſich feſt. Ein lichtblaues Tuch iſt ihr über das Kleid um den Leib gewunden.

Judith trägt einen graublauen Ueberwurf über Bruſt und Schultern, auf dem die Lichter mit Gold aufgeſetzt ſind. Die Stellung der Magd, wie ſie ſich niedriger zu machen ſucht, zugleich aber ſich ſteif im Rücken hält, um die Laſt auf dem Kopfe nicht aus dem Gleichgewicht kommen zu laſſen, das doppelte Gefühl Judiths, die, im Begriff das Tuch raſch über das abgeſchnittene Haupt zu werfen und dann fortzueilen, plötzlich von dem Gedanken erſchreckt wird, er könne dennoch wieder erwachen, und mit erhobenen Händen den Blick noch einmal zu ihm wendet, iſt im höchſten Grade ſprechend und erregend. Die gewaltige nackte Geſtalt, die wie ein geſtürztes Vieh daliegt, läßt den plötzlichen Schauder der Frau begreifen und mitempfinden. Ein in Schlaf verſunkener Krieger im Hintergrunde deutet die Nacht an, in deren Schutze die That vollbracht worden iſt.

Enthält dieſer Moment nicht Alles? Vorwärts fühlt man was geſchehen wird: die von Zittern gedämpfte Eile, mit der die Frauen durch's dunkle Lager ſchleichen; rückwärts die Verſtellung, die Angſt, den Fanatismus, der ihren ſchwachen Arm ſtählte. Und dem gegenüber die gedankenloſe Stärke des Mannes, der zum Opfer erſehen war. Das iſt der Kern des Gedichtes. Als üppiges verführeriſches Weib iſt Judith unerträglich, als zitternde Frau, mit einem Willen aber, der gewaltiger als ihre Furcht wirkt, eine ergreifende wahre Perſönlichkeit. So erfaßte ſie Michelangelo.

Mit derſelben Wahrhaftigkeit ſtellt er Goliath dar, über den David die Oberhand gewinnt. Wie der Koloß daliegt, lang auf dem Bauche, während David ihm die Spitze ſeines Knies in den Rücken hineinbohrt, gewinnt man die Ueberzeugung, daß die Bewegungen der gewaltigen Arme und der Beine, die ſich zum Widerſtand wieder emporſtemmen möchten, vergeblich ſein müſſen. Mit der Linken packt ihm David ins Haar, mit der

Rechten ſchwingt er ein kurzes, breites, meſſerartiges Schwert; man glaubt es pfeifen zu hören, wie es die Luft durchſchneidet, und weiß im Voraus, daß es tödtlich durch den Hals hindurchfahren wird. Goliath trägt ein grünes, anliegendes, panzerartiges Gewand, Beine und Füße in derſelben Weiſe dunkelgrau bedeckt, den Arm weiß mit goldenen Riemen; David ein lichtblaues Unterkleid und einen gelblichgrünen, mantelartigen Ueberwurf, auf der Schulter in einem Knoten zuſammengebunden. Dieſes Gemälde und das der Judith iſt bei jedem Lichte hell und erkennbar, wie auch die Darſtellungen des mittleren Gewölbes ſämmtlich, und deshalb treten dieſe dem Auge als der eigentliche Inhalt der Siſtiniſchen Malereien entgegen. Die Propheten und Sibyllen ſind der Mehrzahl nach ſchwieriger zu ſehen; das aber, was noch tiefer als ſie dicht um die Fenſter gemalt worden iſt, wird erſt nach mühſamer Betrachtung dem ſuchenden Auge in ſeinen Umriſſen erkenntlich. Man muß die ſchmale Gallerie beſteigen und von hier aus noch ein gutes Glas zu Hülfe nehmen, wenn ſich die ganze Größe dieſer Arbeiten enthüllen ſoll. Freilich ſieht man ſo nahe herantretend all die kleinen Riſſe und Flecke, die ſich wie ein Schleier über die Malereien zu ziehen ſcheinen, doppelt genau, zugleich aber den Schwung der Linien reiner und die einfachen Mittel, durch welche die leichte, luftige Färbung erreicht ward, die für Deckengemälde, wenn ſie aus ſolcher Entfernung wirken ſollen, unentbehrlich iſt.

Im Herbſte 1509, wie ſchon geſagt worden iſt, war die erſte Hälfte des gewaltigen Werkes vollendet. Einſtweilen ruhte die Arbeit. Die Gerüſte wurden abgebrochen und die Capelle für den Gottesdienſt wieder eingerichtet. Zu den Sibyllen und Propheten, ſowie den Vorfahren der Maria waren damals noch nicht einmal die Cartons gezeichnet.

Kurz vor Aufdeckung der Gemälde ſchreibt Michelangelo an Buonarroto: ‚Meine Malerei wird die nächſte Woche fertig ſein.

das heißt der Theil, soweit ich sie in Angriff nahm; sobald ich sie aufgedeckt habe, hoffe ich Geld zu erhalten, und werde es so einzurichten suchen, daß ich auf einen Monat Urlaub nach Florenz bekomme. Ich weiß nicht, ob etwas daraus wird; brauchen könnte ich es, denn mit meiner Gesundheit steht es nicht zum besten.'

Michelangelo hatte sich rasend angestrengt. Eines seiner Sonette beschreibt in burlesker Weise seinen Zustand, wie er Tag für Tag auf dem Rücken lag und ihm die Farbe auf's Gesicht herabtropfte. Seine Augen hatten sich so sehr daran gewöhnt über sich zu blicken, daß er geraume Zeit hinterher Geschriebenes in die Höhe halten mußte, um es mit zurückgezogenem Kopfe zu lesen, eine Folge derartiger Arbeit, die Vasari aus eigener Erfahrung bestätigt.

Man fände unter den Briefen so gern einen, der von der Befriedigung spräche, mit der die vollendete Arbeit ihn erfüllte. Wir müssen uns an der Thatsache genügen lassen, daß diese erste Hälfte des Werkes sofort zu den vornehmsten Dingen gerechnet wurde, welche in Rom gesehen werden mußten.

Es war ein großer Tag, als Michelangelo dem römischen Volke zum erstenmale zeigte, was er auch als Maler vermöge. Unter denen aber, die dastanden und zu seinen Figuren emporblickten, war einer, der uns heute wichtiger ist als alle Uebrigen. Raphael, der nun vorgeschoben werden sollte, um das zu vollenden, was an den Deckengemälden zu thun noch übrig war. Die große Concurrenz zwischen Raphael und Michelangelo nahm ihren Anfang.

Achtes Kapitel.

1510—1512.

Raphael im Gegensatze zu Michelangelo. — Fortführung der Malereien in der Sistina. — Traurige Stimmungen. — Reise nach Bologna zum Papste. — Krieg Giulio des Zweiten um Bologna. — Raphael's Gemälde im Vatican. — Der Cardinal Giovanni dei Medici als Legat vor Bologna. — Zerstörung der Bildsäule Giulio's. — Einnahme von Bologna. — Wiedereinsetzung der Medici. — Vollendung der Malerei in der Sistina.

1.

Wer darauf besteht, die beiden großen Künstler als zänkische Widersacher zu denken, der könnte das Wenige, was uns von ihrem persönlichen Verhalten gegeneinander aufbewahrt worden ist, in diesem Sinne allenfalls zurechtlegen. Solche Folgerungen aber bleiben unrichtig in sich. Wir sehen Raphael und Michelangelo freilich zu Parteihäuptern gemacht. Raphael erscheint von Anfang an als befangen: er hatte Leute um sich, die gegen Michelangelo hetzten; und bei diesem selbst entdecken wir nichts von entgegenkommendem Wesen: er stieß ab, was ihm nicht zusagte. Seine Anhänger und die Raphael's bekämpften sich. Keine Spur aber, daß die beiden Meister die Rollen wirklich angenommen hatten, die ihnen so von den Ihrigen aufgedrängt wurden. Was man in dieser Hinsicht anders zu deuten suchte, ist falsch gedeutet, weil es gegen ein Naturgesetz verstößt, das keinen Widerspruch duldet.

Vortrefflichkeit bildet zwischen denen, die sie besitzen, eine unzerstörbare Gemeinschaft. Alles Große, die gemeine Masse

der Sterblichen Ueberragende, fühlt sich unauflöslich vereinigt, es ist zu einsam, um einander nicht um jeden Preis aufzusuchen. In der Umgebung beider Männer mögen Neid und Eifersucht in Intriguen sich Luft gemacht haben, in den hohen Regionen ihrer wahrsten Natur aber fühlte jeder zu gut, was er selbst und was der andere werth sei, und so ferne sie sich blieben äußerlich betrachtet, so nah standen sie dennoch zusammen, weil in jene Höhe nichts mehr reichte, das sie auseinanderzuhalten erhaben genug gewesen wäre.

Raphael jagte dem Ruhme Michelangelo's nach, wie dieser eben erst Lionardo's Größe zu überbieten getrachtet. Raphael malte in den Zimmern des Vaticans, wenige Schritte entfernt von der Capelle, in der Michelangelo's Gerüste standen. Sie müssen sich oft begegnet sein im Palaste, durch den der Weg zur Capelle führte; wie blickten sie einander in die Augen? In Michelangelo's Aeußerung, die er lange nach dem Tode Raphael's gethan: was Raphael in Sachen der Architektur gewußt, habe er von ihm gelernt, liegt nichts Herabsetzendes. Corneille konnte dasselbe von Racine sagen, der so viel jünger war, ohne ihn in seiner Größe zu verringern, Goethe sich so über Schiller aussprechen. Wo Leute wie Michelangelo, Corneille und Goethe vorangegangen sind, da muß Alles, was jünger ist, in ihre Fußtapfen treten, auch das ist ein Naturgesetz, so sicher wirkend als wenn es sich um chemische Verwandtschaften handelte. Viel wichtiger ist Michelangelo's Wort: Raphael sei nicht durch sein Genie, sondern durch seinen Fleiß so weit gekommen als er kam. Es erscheint als die höchste Anerkennung aus seinem Munde.

Fleiß kann hier nichts Anderes bedeuten als das Glück, das ein Künstler in unermüdlicher Vervollkommnung seines Werkes sucht. Fleiß ist nicht anhaltende Thätigkeit oder Arbeitsamkeit im Allgemeinen, die sich keine Ruhe gönnt, sondern Versenkung in das Eine, das vollendet werden soll, schöpferische Sehnsucht, das geistige Bild in sichtbare Formen ganz hinein-

zuarbeiten, Genuß am Gleichgewichte des Inhaltes mit der äußeren Erscheinung und der Drang, Kraft zu gewinnen und ihn zu befriedigen. Was gemeinhin Fleiß genannt wird, ist die emsige Sorgfalt, das Material zu bewältigen, um in einem Tage sichtbar recht weit zu kommen; verglichen mit jenem geistigen Fleiße aber, den Michelangelo Raphael zuspricht, sinkt dieser materielle Fleiß nur zu einer Voraussetzung herab, die sich von selbst versteht. Ein Künstler, wie ihn Michelangelo denkt, giebt nach der höchsten Anstrengung sein Werk dennoch als unvollendet. Er sagt, ich mußte damals stillstehen, ich konnte nicht weiter. Am gewissenhaftesten war hier wohl Lionardo, der gern keines seiner Bilder aus den Händen gegeben hätte, so lange er lebte. So arbeitete auch Goethe, der bis in sein Alter jung begonnene Werke zurückhielt, weil das Gefühl niemals nachließ, wie viel noch an ihnen zu bessern sei.

Michelangelo stand allein in Rom als er die Sistina malte. Er hatte nur den Papst als Partei hinter sich: um Raphael und Bramante schaarten sich die Künstler. Michelangelo war nicht mehr ganz jung, finster, scharf, mit unerbittlicher Strenge das Aechte vom Unächten sondernd; Raphael im Beginn der Zwanzig, liebenswürdig, heiter, hülfreich und mit dem Zauber siegreicher Ueberlegenheit umgeben, von der Liebe erweckt wird, und die neidlos selber den Neid der Anderen in Zuneigung auflöst. Dabei am Hofe nicht blos von Bramante protegirt, sondern vom Herzoge von Urbino und dessen Damen, die als nahe Verwandte des Papstes in Rom eine glänzende Rolle spielten, begünstigt und in die höchste Geselligkeit emporgezogen.

Raphael hatte einen Vorzug, den vielleicht so lange die Welt steht kein anderer Künstler in solchem Grade besessen hat: seine Werke entsprechen dem Durchschnittsmaße des menschlichen Geistes. Sie stehen keine Linie darüber noch darunter. Michelangelo's Ideale gehören einer höheren stärkeren Generation an, als hätte er Halbgötter im Geiste beherbergt, wie auch Schiller's

poetische Gestalten in anderer Weise oft das Maß des Gemeinmenschlichen überschreiten; Raphael aber traf das Richtige wie Shakespeare. Er scheint zu schaffen wie die Natur schafft. Keine Wolkenpaläste, in denen man sich zu klein dünkt, sondern menschliche Wohnungen errichtet er, durch deren Thüren man eingeht und fühlt, daß man da zu Hause sei. Er ist verständlich in jeder Bewegung, er schmiegt sich dem Schönheitsgefühle der Menschen an mit seinen Linien, als sei es unmöglich, sie anders zu ziehen, und das Behagen, das er so auf die Beschauenden ausgießt, die sich entzückt als seines Gleichen fühlen, giebt den Werken die Allmacht und seiner Person den Schimmer glückseliger Vollkommenheit. Obgleich er unendlich viel gethan hat, möchte man nicht glauben, daß er sich jemals groß angestrengt habe; man würde nicht zugeben, daß er je unglücklich gewesen sei, wie man es auch Goethe und Shakespeare nicht glauben würde. Es klebt ihm gar nichts Absonderliches an, man späht umsonst nach dunklen Ecken in seiner Seele, in denen die traurigen Gedanken sich festnisten könnten, wie Spinnweben in verlassenen dumpfigen Gemächern. Zufrieden wie ein Baum, der, mit Früchten schwer behangen trotz seiner seufzenden Aeste glücklich scheint, steht er da, und die Bewunderung, die ihn umgiebt, ist nichts, was sein Glück erhöhte oder es verminderte, wenn man sie ihm versagen wollte.

Solche Menschen gehen durch's Leben, wie ein Vogel durch die Luft fliegt. Es hindert sie nichts. Es ist dem Strome einerlei, ob er glatt in langer Linie durch die Ebene fließt oder in gekrümmtem Laufe sich um Felsen schlängeln muß. Es ist kein Umweg für ihn, so in weite Schleifen rechts und links gedrängt zu werden, kein Aufenthalt, wenn der Lauf sich ihm völlig staute: behaglich schwellend breitete er sich zum See aus und endlich bräche er dennoch einen Weg für seine Wogen, und die Gewalt, mit der er nun dahinschießt, ist ebenso natürlich als die Ruhe, mit der er seine Bahn wandelte vorher. Raphael,

Goethe und Shakespeare hatten kaum äußere Schicksale. Sie griffen mit sichtbarer Gewalt nicht ein in die Kämpfe ihres Volkes. Sie genossen das Leben, sie arbeiteten, sie gingen ihren Weg und zwangen Niemand, ihnen zu folgen. Keinem drängten sie sich auf und forderten die Welt nicht auf, sie zu betrachten oder zu thun, wie sie gethan. Aber die Anderen alle kamen von selbst und schöpften aus ihren erfrischenden Fluthen. Man nenne eine gewaltige That Raphael's, Goethe's oder Shakespeare's? Goethe, der so tief verflochten scheint in Alles, was uns angeht, der der Schöpfer unserer geistigen Cultur ist, hat sich nirgends gegen die Ereignisse gestemmt; er wandte sich dahin, wo er am bequemsten vorwärts kam. Er war fleißig. Er hatte die Vollendung seiner Werke im Sinn; Schiller wollte wirken und eingreifen, Michelangelo wollte handeln und duldete nicht, daß Geringere vorn ständen, über denen er sich Meister fühlte. Der Gang der Ereignisse bewegte Michelangelo und befeuerte oder dämpfte seine Gedanken. Die Betrachtung seines Lebens ist nicht möglich herausgerissen aus dem Gange der Weltereignisse, während sich Raphael's Leben abgesondert wie ein Idyll erzählen ließe.

Wir wissen nicht viel von Raphael's Erlebnissen; es ist an thatsächlichen Nachrichten über ihn fast ebenso wenig vorhanden, als bei Lionardo. Die Phantasie des Volkes aber hat sich daran nicht gekehrt. Wir haben ein Haus, wo er wohnte in Rom, eine Kneipe, wo er verkehrte, ein Haus seiner Geliebten, deren Name und deren Verhältnisse berichtet werden, haben Erzählungen, deren Mittelpunkt er bildet, von seinem kindlichen Alter in Urbino an bis zu seinem Tode, der ihn in der Blüthe des Lebens in Rom fortnahm. Wie dem Volke Friedrich der Große immer als der alte König mit dem Krückenstock erscheint, so steht Raphael als der schöne Jüngling da, wie eine irdische Ausgabe beinahe des Erzengels, dessen Namen er trägt; und so sehr hat jeder, der sich mit ihm beschäftigte, von der Freiheit Gebrauch

gemacht, der Idee nach, die er von ihm hegte, die Thatsachen zu beurtheilen und zurechtzulegen, daß am Ende Wahrheit und Dichtung nicht mehr zu unterscheiden sind.

Raphael kam wohl 1507 zuerst nach Rom. Er trat nicht so jung in die Stadt ein wie Michelangelo, als dieser sie zuerst erblickte. Welch eine Masse von Arbeiten aber hatte Raphael bereits hinter sich, gegen das Wenige doch Gewaltigere, was Michelangelo in demselben Alter gethan. Michelangelo arbeitete stoßweise: zu Zeiten mit ungemeiner Anstrengung, dann wieder lange brach liegend, in Bücher und philosophische Gedanken vertieft; Raphael kannte keine Jahreszeiten: immer Blüthen und Früchte zu gleicher Zeit tragend, scheint er eine unerschöpfliche Fülle von Lebenskraft in sich gefühlt und auf Alles um sich her ausgeströmt zu haben.

Das ist es, was schon aus seinen frühsten Bildern herausleuchtet. Eigenthümlich in Form und Gedanken sind sie gar nicht. Lionardo suchte das Abenteuerliche, Michelangelo das Schwierige, Große auf, beide arbeiten mit durchdringender Genauigkeit, beide gehen ihre eigenen Wege und drücken ihren Werken den Stempel ihrer Natur auf: Raphael lehnt sich an, geht in der Vollendung oft nur bis zu einem gewissen Punkte, bei dem er sich beruhigt, und scheint nicht eifersüchtig darauf, mit Anderen verwechselt zu werden. Er malt zuerst in den Formen Perugino's und Portraits in der feinen Manier Lionardo's — ein gewisser Liebreiz ist beinahe das einzige Kennzeichen seiner Werke —, endlich findet er sich in Rom allein Michelangelo gegenüber: da erst bricht die wahre Quelle der Kraft hervor in seinem Geiste und er schafft Werke, die so hoch über den früheren Arbeiten stehen, daß die Luft von Rom, die er einathmete, Wunder an ihm gewirkt zu haben scheint. Und so ging es von da in steigender Linie vorwärts.

Michelangelo's Einfluß kann allerdings für den allerersten römischen Aufschwung noch nicht in Betracht kommen, dagegen

aber auch nicht mehr von Perugino die Rede sein. Raphael kam schon als selbständiger Mann, der einen eigenen Weg gefunden hat. Wenn er einem älteren Künstler dabei zu danken hatte, so ist es dem Fra Bartolommeo, dessen Freund er in Florenz war, derselbe, der vor Zeiten Savonarola zu Liebe seine Arbeiten in's Feuer trug, zugleich ein Anhänger da Vinci's, dessen Manier er sich anzueignen strebte. Beim Sturm von San Marco gehörte er zu denen, die das Kloster vertheidigen wollten, und als der Kampf begann, that er das Gelübde, Mönch zu werden, wenn er glücklich davon käme. Im Jahre 1500 trat er dann ein und entsagte auf einige Zeit der Malerei gänzlich, wandte sich ihr in der Folge jedoch wieder zu und brachte eine große Anzahl ausgezeichneter Werke hervor, welche in Composition und Colorit hoch über denen Perugino's stehen. Dürfen wir aus seinem Charakter auf den Raphael's zurückschließen, da zwischen beiden ein dauerndes, vielleicht inniges Verhältniß bestand, so mag Raphael sich in Florenz, ehe er nach Rom ging, als zart, schüchtern und von sanft anschmiegsamem Wesen gezeigt haben, Seeleneigenschaften, die sich aus Fra Bartolommeo's Werken ebenso deutlich als schön herauslesen lassen und die den florentiner Gemälden Raphaels nicht minder eigenthümlich sind; in Rom aber kam das Leben anders an die heran, die in seinem Strome schwammen, und es ist nirgends gesagt, daß Raphael furchtsam abseits am Ufer gesessen habe.

Raphael also, auf Bramante's Empfehlung berufen, begann für die Camera della Segnatura im Vatican zu arbeiten, wo Schule von Athen und Disputa einander gegenüber die Hauptwände einnehmen, während an der dritten Wand, zwischen beiden, der Parnaß thront. Dies die Anfänge seiner römischen Thätigkeit. Im Vatican läßt sich am schönsten verfolgen, wie Raphael von Jahr zu Jahr in immer großartigerem Wachsthum sich entfaltete. Denn bald breitete er sich aus im Palaste und Schüler und Gehülfen umgaben ihn. Die vorhandenen Decken-

gemälde Perugino's rettete er, als ſie ihm im Wege zu ſtehen begannen, von den übrigen ließ er Copien anfertigen, ehe ſie der Zerſtörung anheimgegeben wurden. An den Zimmern des vaticaniſchen Palaſtes hat Raphael ſo lange gearbeitet und arbeiten laſſen als er lebte.

Dieſe Räume, viereckig, aber von unregelmäßiger Grundfläche, ſtoßen in einer Reihe aneinander, durch ziemlich unſcheinbare Thüren verbunden, während die Fenſter, ehemals mit gemalten Scheiben ausfüllt, breit und hoch in die Mauern einſchneiden. Marmorbänke ſind vor ihnen angebracht, mit koſtbaren geſchnitzten Läden laſſen ſie ſich ſchließen. Der Fußboden iſt Moſaik, die Wölbung der Decke die ſchönſte Kreuzung zweier Bogen, ſo daß ſich die vier Wände des Gemaches nach oben hin in vollem Halbkreiſe abſchneiden, während in den Ecken die Zwickel des Gewölbes ſich tief hinunter ſtrecken. Obgleich Alles verkratzt, beſchmutzt und verwittert erſcheint, ſo hauſt hier doch noch ein Hauch der alten Zeit in den Winkeln des Palaſtes. Man könnte im Traume die Farben wieder friſch, das Gold der Verzierungen neu und glänzend und die Sonne in den glühend bunten Glasſcheiben der Fenſter ſpielen ſehen. Und durch die Thür träte Giulio ein, gebeugt ein wenig, aber mit kräftigen Schritten, und ſein glatter, feiner, ſchneeweißer Bart fiele auf den purpurſammtenen Kragen, den er über dem langen, weißgefälteten Unterkleide trägt, an ſeiner Hand aber glänzte der große Rubin, und ſein blitzendes Auge überflöge die Gemälde, die ſein Befehl hervorrief. Giulio liebte Raphael. Er gab ihm in jeder Weiſe die Gunſt zu erkennen, deren er ihn würdig hielt.

Raphael widerſprach ihm gewiß nicht wie Michelangelo that. Er war kein Schmeichler, aber ſeine Natur drängte ihn dazu, das Wohlwollen der Menſchen zu gewinnen. Wie kindlich, ja ſchmeichleriſch ſchreibt er in jenen erſten Tagen aus Rom an Francesco Francia nach Bologna, den er doch längſt überholt

hatte, und dessen Werke und Thätigkeit er trotzdem über die seinigen erhebt, als wenn es sich wie die natürlichste Sache von selbst verstände. Francia aber sendet ihm ein Sonett, worin er seine Größe so schön und in so einfach starken Worten anerkennt, daß man aus diesem Zeugniß eines gleichzeitigen Künstlers den strahlenden Ruhm ermessen kann, den das Genie dieses glücklichen Jünglings, fortunato garzon, wie er von Francia genannt wird, plötzlich um sich verbreitete.

Dies Sonett, das mit den Worten beginnt: „Weder Zeuxis, noch Apelles bin ich, noch einer von jenen großen Meistern, daß ich mit solchem Namen genannt zu werden verdiente, noch ist mein Talent und meine Kraft des unsterblichen Lobes würdig, das ein Raphael ihr zuertheilt“ — scheint anzudeuten, daß es die Antwort auf ein von Raphael gesandtes Sonett war, in welchem Francia mit so überschwänglichen Vergleichen angeredet wurde. Doch ist keine Spur mehr davon vorhanden. Nur vier Sonette im Ganzen haben wir von Raphael, Liebesgedichte, auf Studienblätter hingekritzelt, welche zur Disputa dienten, also im ersten Frühling oder Sommer gedichtet, den er in Rom zubrachte. Es steckt ein ganzer Roman in diesen Gedichten. Alle vier haben denselben Inhalt: leidenschaftliche Erinnerung an das Glück, das in den Armen einer Frau gefunden ward, zu der die Rückkehr unmöglich ist. Die Resignation, die Sehnsucht, die ihn erfüllt, die Wonne dann wieder, mit der er die Stunden sich zurückruft als sie kam, tief in der Nacht, und sein war, sind in seine Verse hineingeflossen. Man fühlt, daß er viermal dasselbe sagen mußte, weil es unmöglich war, in Worten die Empfindung zu erschöpfen, und in den oftmals ausgestrichenen Reihen selber, aus denen er die Sonette aufzubauen sucht, liegt die Gluth der großen Flamme, von der er sagt, daß sie an seinem Leben zehre. Kein einziges der Gedichte Michelangelo's enthält so glühende Leidenschaft.

War es eine vornehme Frau, die Raphael liebte, die ein

einziges Mal zu ihm kam; ‚um Mitternacht, als die Sonne längſt hinabſank, kam ſie, wie eine andere Sonne aufgeht, mehr zu Thaten geſchaffen als zu Worten?‘ Plötzlich war ſie verſchwunden, und nun ſucht er den dilettoso affanno, die entzückende Qual, in Worte zu faſſen, deren Opfer er geworden. Schweigen wolle er, verſpricht er, wie Paulus von den Geheimniſſen des Himmels, als er aus ihnen hinabſtieg; reden müſſe er dennoch, ſagt er im anderen Gedichte, aber jemehr ihn verlange zu reden, um ſo unmöglicher ſei es, und als einzigen Troſt findet er am Ende das Bedenken, daß es zu großes, tödtliches Glück vielleicht wäre, das noch einmal zu genießen; ſchweigen wolle er, ablaſſen aber könne er nicht von ihr mit den Gedanken. Und wie war das auch möglich, wo er das ſanfte Joch ihrer Arme noch zu tragen glaubt, die ſeinen Hals umſchlangen, und die Verzweiflung ihn noch durchzuckt, als ſie ſich losmachte und er im Dunkel einſam zurückblieb, wie ein Schiffer auf dem Meere, der ſeinen Stern verloren hat.

Wir wiſſen nicht, ob er ihr jemals wieder begegnete. Keine Andeutung findet ſich in ſeinen Briefen oder bei Vaſari, kein Bildniß einer Frau, in der wir dieſe Geſtalt vermuthen dürften. Es iſt von vielen Frauen die Rede, die Raphael liebte, aber von allen wird nichts weiter geſagt, als nur, daß ſie lebten und daß ſie ſeine Geliebten waren.

Eine von ihnen befand ſich in ſeinem Hauſe als er ſtarb; er ſetzte ihr reichlich zu leben aus, wie ein guter Chriſt, ſagt Vaſari. Eine andere liebte er, als er in dem Gartenhauſe Chigi's malte. Von dieſer ſoll er ſo völlig befangen geweſen ſein, daß ſie ihn von der Arbeit abzog und ſeine Freunde zuletzt keinen beſſeren Rath wußten, als ſie zu ihm auf's Gerüſt zu bringen. Da hatte er ſie den Tag über immer um ſich und hielt aus bei der Arbeit.

Raphael malte in Rom die Frauen anders als in Florenz. In den Portraits, die er dort hinterließ, liegt die heitere Ruhe,

die Lionardo so schön auszudrücken wußte. Dagegen das Frauenbildniß im Palaste Barberini! — das er vielleicht in seinen ersten römischen Tagen malte und das wohl seine Geliebte darstellt, wenn auch nicht die Fornarina, wie Spätere sie getauft haben. Fornarina ist kein Frauenname; das Wort bedeutet die Bäckerin oder die Bäckerstochter und hat seinen Ursprung aus der Geschichte, daß Raphael die Tochter eines Bäckers in Trastevere geliebt habe.

Das Bildniß des jungen Mädchens oder Frau im Palaste Barberini ist ein wunderbares Gemälde. Ich nenne es so, weil es in hohem Grade die Eigenschaften räthselhafter Unergründlichkeit in sich trägt. Man möchte es immer von Neuem betrachten. Sie sitzt uns zugewandt, beinahe nackt, aber doch nicht unbekleidet da; bis unter die Knie ist sie sichtbar. Ein rothes Kleid mit finsteren Schattenfalten ist über ihren Schooß gelegt: mit der rechten Hand hält sie ein dünnes, durchsichtiges, weißes Gewebe, das über den Leib in die Höhe gezogen ist, sanft an die Brust, aber man fühlt: eine Bewegung — und Alles ist abgeworfen. Diese rechte Hand scheint mit dem Finger gleichsam einen anderen Ton anzuschlagen. Sie liegt unter dem Busen, mit dem Daumen allein drückt sie das spinnweb leichte Zeug an sich fest; der Zeigefinger berührt etwas aufgehoben die linke Brust und drückt eine leichte Telle hinein; die anderen drei Finger, lose gespreizt, liegen darunter und scheinen sie leise emporzudrängen. Die linke Hand dagegen ist in den Schooß herabgesunken, aber nicht etwa so, daß sie, auf dem Rücken liegend, nach oben geöffnet wäre, sondern mit der Fläche nach unten hin, als habe sie über das Gewand zu den Knien fortstreichen wollen und sei mitten in der Bewegung in's Stocken gerathen. Matt auseinandergerissen liegen die Finger auf dem dunklen Purpur, die Wurzel der Hand auf der Höhe des einen Schenkels, die Spitzen der Finger auf dem anderen drüben, als bildeten sie lauter Brücken hinüber.

Den Arm dieſer Hand umgiebt nicht weit von der Schulter ein ſchmales Band, grün mit goldenen Rändern, und in goldener Schrift ſteht RAPHAEL. VRBINAS. darauf. Das Band ſcheint ein wenig zu eng, denn es drückt die Muskeln des Armes etwas, über denen es herläuft, daß er ſich gelinde aufgebauſcht zeigt, als wäre es, um nicht herabzurutſchen, knapp darum gelegt.

Wollte Raphael ſeinen Beſitz damit andeuten, wie bei einem ſchönen Thiere, dem er ein Band anlegte, damit er mit Augen ſähe, daß es ſein ſei? Denn höher ſteht dies Mädchen nicht. Nur Leidenſchaften und keine Gedanken ſcheint ſeine Stirn zu beherbergen. Und der üppiggeſpannte Mund, deſſen Winkel ſich in die Wangen graben, die rabenſchwarzen großen Augen, herüberblickend von der Seite zugleich und etwas von unten empor aufſchauend, die ausgeprägten Naſenflügel und vollen Nüſtern — es leuchtet eine göttlich unſchuldige Sinnlichkeit daraus, wie die Göttinnen und Nymphen der Griechen ſinnlich waren und ohne zweifelnde Gedanken rein dahingingen, weil ſie niemals einen Gegenſatz ahnten zu den einfachen glühenden Gefühlen, deren Stimme ſie wie Befehlen des Schickſals gehorchten.

Die Wangen ſind leiſe angebräunt, wie auch Arme und Hände, alſo war ſie gewohnt, ſie in der freien Luft zu gebrauchen; die Augenbrauen dunkel wie die Nacht, als wäre jedes mit einem einzigen kühnen Federzuge gezogen. Das Haar iſt glänzend ſchwarz, getheilt über der Stirn und glatt an den Schläfen her hinter das Ohr geſtrichen; der Kopf mit einem bunten Tuche turbanartig umwunden, deſſen Knoten an der einen Seite über dem Ohre liegt, das er ein wenig durch ſeine Schwere drückt.

Sanft vorgebeugt iſt ihre Haltung. So ſitzt ſie da, mit ihren zarten Schultern ein wenig nach links gewendet; ſie ſcheint verſtohlen nach dem Geliebten zu blicken, um ihn anzuſehen, wenn er malt, und ſich doch ja nicht von der Stelle zu rühren,

weil er es verboten hat. Ihm aber scheint es ein Quell des innigsten Vergnügens gewesen zu sein, sie auf's Genaueste nachzubilden und in keinem Pünktchen anders darzustellen als er sie vor sich sieht. Man glaubt ihr die Eifersucht, die Heftigkeit, das Lachen, die unverwüstliche gute Laune und den Stolz anzufühlen auf das Glück, von ihm geliebt zu werden. Er aber malte Alles hinein, weil er dieser Gefühle selber so bis in ihre Tiefen hinab fähig war. Wenn es seine Bilder nicht verriethen, die Gedichte verriethen es. —

Fehlte Michelangelo diese Seite des Charakters völlig? Man ist gewöhnt, den Namen Vittoria Colonna auszusprechen, wenn eine Frau neben ihm genannt wird. Aber als er sie kennen lernte, war er fast ein alter Mann und sie nicht weniger in den Jahren. Es verband sie gleiche Gesinnung in schwierigen Zeiten. Sie aber blieb immer die Fürstin und niemals war die Rede von Liebe zwischen ihnen. Vittoria lebte als Wittwe halb wie eine Nonne schon und stand im Begriff in's Kloster zu gehen.

Nur die Gedichte Michelangelo's gewähren eine Antwort. Es sind leidenschaftliche darunter, aber es fehlt fast überall das Datum ihrer Entstehung; die meisten, wo es sich bestimmen läßt, fallen in seine späten Jahre. Condivi erzählt jedoch, daß er schon früh zu dichten begonnen habe.

Aber in den Versen, die er als alter Mann schrieb, spricht er von seiner Jugend und den Leidenschaften, die sein Herz damals zerrissen. ‚Das war das schlimmste Theil meiner jungen Jahre,' sagt er, ‚daß ich blindlings und ohne Warnung anzunehmen in Gluth gerieth.' ‚Wenn du mich zu besiegen gedenkst,' redet er in einem anderen die Liebe selbst an, ‚so bringe mich zurück in die Zeiten, in denen die blinde Leidenschaft kein Zügel aufhielt, gieb mir mein himmlisch heiteres Antlitz wieder, dem die Natur jetzt alle Kraft genommen hat. Und die Schritte, die mich meine Angst unnütz vergeuden ließ, und das Feuer

gieb mir zurück in meinen Busen und die Thränen, wenn du begehrst, daß ich noch einmal glühen und weinen soll.'

‚Das waren Zeiten,' beginnt ein anderes, ‚als ich zu tausend Malen tödtlich verwundet, dennoch unbesiegt und unermüdet blieb, und nun, da meine Haare weiß geworden, kommst du noch einmal? Wie oft zwangst du meinen Willen und gabst ihm wieder seine Freiheit, spornteſt mich wie ein Pferd zur Wildheit, ließeſt mich erblassen und meine Brust mit Thränen baden; und nun, da ich alt bin, kommst du wieder?' So wären noch viele Stellen anzuführen. Immer redet Michelangelo jedoch von seinen Qualen, seiner verzehrenden Gluth und von den Thränen: von der Erfüllung seiner Wünsche niemals. Kein Gedicht, aus dem, wie aus Raphael's sehnsuchtsvollen Zeilen, der süße Saft berauschenden Glückes wie aus einer reifen Frucht hervorquillt.

Es ist eins von Michelangelo vorhanden, worin er die Schönheit einer Frau beschreibt, aber man weiß nicht, ob er nicht etwa ein Bild anredet und ob die letzten Reihen mehr als dichterische Reflexion sind:

Der goldne Kranz, sieh, wie er voll Entzücken
Das blonde Haar mit Blüthen rings umfängt;
Es darf die Blume, die am tiefsten hängt,
Den ersten Kuß auf deine Stirne drücken.

Wie freudig das Gewand den langen Tag
Sich um die Schultern schließt und wieder weitet
Am Hals, zu dem das Haar herniedergleitet,
Das dir die Wangen gern berühren mag.

Sieh aber hier, wie mit verschränkten Schnüren
Nachgiebig und doch eng das seidne Band
Beglückt ist, deinen Busen zu berühren.

Der Gürtel spricht: laß mich die Lust genießen,
Daß ewig meine Haft dich so umspannt —
Wie würden da erst Arme dich umschließen!

Wer ist diese Frau gewesen? Der goldne Kranz war bei den florentiner Damen sehr gebräuchlich. Domenico Grillandajo's Vater, ein Goldschmied, soll diesen Schmuck, die ghirlanda aurea, in Florenz erfunden und daher seinen Namen erhalten haben. Das Gedicht findet sich auf der Rückseite eines Briefes an den Bruder Buonarroto vom 24. December 1507. Nichts aber verräth, ob Michelangelo glücklich oder unglücklich war in den Wünschen, die er aussprach.

Nach einer andern Richtung suchen die Gedanken eine Deutung seiner Leidenschaft, die so einsam immer in sich selbst zurückkehrt. Er sagt in dem Gedichte, dessen Worte ich vorhin zuerst anführte: ‚gieb mir das himmlisch reine Antlitz wieder, aus dem die Natur alle Schönheit fortgenommen hat,' onde a natura ogni virtude è tolta. Ich übersetze virtude mit Schönheit, das Wort bedeutet Trefflichkeit, Tüchtigkeit, Kunst, Kraft, wir haben keinen gleichbedeutenden Ausdruck. Bezieht sich das auf den Schlag, den er als Knabe in Florenz erhielt und der ihn entstellte? War er so überzeugt von seiner Häßlichkeit, daß er um ihretwillen nicht wagte, was er sonst vielleicht gewagt hätte? Saß er einsam und über sein Geschick nachdenkend? Zwang er die Thränen heimlich zur Quelle zurück? Wir wissen es nicht. Es braucht auch nicht gewußt zu werden. Aber es widerspricht dem Bilde seines Charakters nicht, ihn so mit sich allein zu denken, daß die Abgeschlossenheit früh ein Bedürfniß für ihn ward und er die Menschen, die er aus voller Seele liebte, dennoch von sich entfernt hielt, weil er sich für ihr Glück und ihren leichten Verkehr nicht geschaffen fühlte. Deshalb ist es wohl möglich, daß er auch Raphael immer nur eine ernste Stirn zeigte und ihm gegenüber nie daran dachte, ein Zeichen zu geben, daß er ihn verstände und sich selbst von ihm verstanden fühle.

2.

Condivi ist es, der berichtet, daß Raphael durch Bramante die Fortsetzung der Sistinischen Deckenmalerei für sich zu erlangen gesucht habe. Daß Bramante diesen Auftrag für Raphael zu erwirken strebte, bezweifle ich nicht, ob er es jedoch auf dessen Antrieb gethan, konnte Condivi nicht wissen und selbst Michelangelo kaum. Bei solchen Fragen muß man lebhaft vor Augen haben, daß es sich um Dinge handelt, die beinahe fünfzig Jahre, nachdem sie vorgefallen sind, aufgeschrieben werden, und daß dies durch einen blindlings für Michelangelo eingenommenen, jungen Menschen geschieht, der hier, unschuldiger Weise vielleicht, mehr hörte als ihm erzählt ward. Denn das Abwägen beider Männer, Raphael's und Michelangelo's, war mit der Zeit in Italien eine Frage geworden, wie bei uns die, ob Goethe oder Schiller größer sei, und wenn wir Condivi für noch so gewissenhaft halten, in diesem Punkte kann er parteiisch gewesen sein. Allein Condivi auch wieder hatte berichtet, Michelangelo habe, als er den Auftrag nicht annehmen wollte, Raphael vorgeschlagen. Nur das Gefühl vom Können Raphael's hätte einzig doch Michelangelo vermocht, Raphael's Namen zu nennen.

Nehmen wir also die Thatsachen, wie sie aus den Charakteren der Männer herfließen. Sicher war keine Seele in Rom, die so tief als Raphael empfand, was in der Sistina von Michelangelo gethan worden sei. Anzunehmen, daß Raphael sich der Erkenntniß verschlossen habe, es sei in der Sistina etwas geleistet worden, was weder er selbst noch irgend Jemand anders hätte leisten können, und zugleich, daß er den Trieb nicht in sich gefühlt habe, von dieser Gewalt sich anzueignen was erreichbar sei, hieße die Größe Raphael's verkennen: es wäre Beschränktheit gewesen, sich ablehnend zu verhalten; ein Zeichen natürlicher Kühnheit war es, sich hinzugeben. Auch urtheilte man in Rom, Raphael, nachdem er die Werke Michelangelo's gesehen, habe einen anderen Styl angenommen.

Es könnte diese Aenderung des Styls bei Raphael in Aeußerlichem gesucht werden: im energischeren Studium des Nackten und der Verkürzungen, denn beides war Raphael's Stärke nicht. Die Schule des Perugino wußte wenig von den Schwierigkeiten, die Michelangelo in die Kunst hineinbrachte; willige Gewänder deckten in hergebrachter Faltenlage die Gestalten zu und erleichterten die Arbeit. Deshalb waren Michelangelo's badende Soldaten eine so große Neuerung und Perugino's Opposition gegen ihn eine so hartnäckige gewesen. Aber der Umschwung hatte tiefere Gründe: die alte Schule merkte, daß es ihr an's Leben ging.

In Raphael's Grablegung Christi, vollendet im Jahre 1507, gewahren wir die ersten Spuren des Einflusses, der von Michelangelo ausging. Die anfänglichen Entwürfe fallen in frühere Zeit und zeigen in den nackten Theilen die alte, hier im Gegensatz fast hölzern erscheinende Auffassung des Perugino, spätere Zeichnungen aber bewunderungswürdig realistische Freiheit. Michelangelo's Carton stand in überraschender Größe und Freiheit Raphael vor Augen und ergriff ihn. Dann aber sank er wieder zurück in die alte Weise, vielleicht weil Aufträge fehlten, die ihn sich völlig frei zu machen zwangen, und die Disputa im Vatican, besonders die ersten Skizzen dazu, lassen ihn als den Schüler Fra Bartolommeo's erscheinen — classisch große Gewandung und ruhig zusammengestellte Gruppen sind dessen, ihn von anderen Meistern unterscheidendes Verdienst. Da deckt Michelangelo die Wölbung der Sistinischen Capelle auf, und in einer letzten Umgestaltung der Compositionen für die Camera della Segnatura thut jetzt Raphael einen neuen Schritt vorwärts. Seine Studienblätter beweisen, in wie völlig veränderter Auffassung er nun arbeitet.

Doch nicht das läßt diese Gemälde in meinen Augen als ein Denkmal der einwirkenden Kraft Michelangelo's erscheinen. Der Fortschritt Raphael's liegt nicht in dem sich äußerlich zeigenden Unterschiede von früheren Werken, sondern eine andere Eigen-

ſchaft, die von jetzt an ſeinen Compoſitionen innewohnt, iſt der wirkliche und im höchſten Grade werthvolle Gewinn, den das Zuſammentreffen mit Michelangelo für ihn abwirft: er verläßt nun auch im Geiſte die kleinlichere Auffaſſung ſeiner früheren Lehrer und Vorbilder und beginnt die Geſtalten, die er malt, gleich ſo groß zu denken, wie er ſie zur Ausführung bringt.

Wie ich dies verſtehe, iſt bereits bei Lionardo da Vinci geſagt worden, deſſen Abendmahl in Mailand das erſte wirklich groß gedachte italieniſche Bild iſt. Michelangelo kam nach ihm. Man ſieht Werken der Kunſt an, in welchem Maßſtab ſie erdacht ſind, unabhängig von dem, in welchem ſie ausgeführt werden. Verhältnißmäßig kleine Gebäude vermögen geiſtig den Eindruck faſt koloſſaler Größe hervorzubringen: die Tempel von Päſtum zeigen das am deutlichſten. Sie ſchwellen an in der Erinnerung, die ſie aufnimmt, man hält ſie für größer als ihre Maße ſie erſcheinen laſſen. Andere Werke dagegen ſchwinden unwillkürlich zuſammen, weil ſie klein gedacht, nur durch mehrfache Verdoppelung ihrer Verhältniſſe äußerlich umfangreicher gemacht worden ſind, ohne größer an ſich zu werden.

Die florentiniſche Malerſchule neigte ſich zum Kleinen. Perugino erhob ſich über ſeine Vorgänger, aber auch ſeine größten Werke machen keinen großartigen Eindruck. Fra Bartolommeo, dem vorgeworfen wurde, daß ſein Styl kleinlich ſei, verſuchte es anders und malte einen koloſſalen heiligen Marcus, heute im Palaſte Pitti zu Florenz, doch man ſieht der Geſtalt ſogleich an, daß ſie nichts als eine Multiplication geringerer Maße iſt. Seine und Perugino's Auffaſſung hatte die Raphael's bisher beſtimmt; in der Camera della Segnatura aber zeigt ſich die großartigere Anſchauung Michelangelo's, die von da an die herrſchende bleibt. Raphael ſteigerte ſich nicht zum Koloſſalen; er ahmte Michelangelo nicht äußerlich nach, aber es iſt, als hätte er, von der Freiheit dieſes Mannes berührt, ſich ſelbſt der Freiheit endlich hingegeben, von der ihn das Beiſpiel Anderer

bisher zurückgehalten. Nur ein einziges Mal ließ er sich bis zur äußerlichen Nachahmung hinreißen: er malte in San Agostino den kolossalen Propheten Esaias, heute verdorben und übermalt, aber auch den Linien nach von geringer Anziehungskraft. Dagegen zeigt sich in den Sibyllen der Kirche Maria della Pace und in den Gemälden der folgenden vaticanischen Gemächer die volle Kraft und Schönheit, die aus der Vermählung Michelangelo'schen Geistes und Raphael'scher Phantasie entsprungen ist. —

Raphael's Phantasie bedurfte des lebendigsten Zusammenhangs mit dem, was gerade seine Umgebung bildete. Aus den Männern und Frauen, die er vor sich hatte, entstanden seine frischesten Compositionen. Er stellte sie im höchsten Glanze ihres Daseins dar, aber er ging nicht in jene andere Welt über, in der Michelangelo zu Hause war. Am besten und liebsten malte er das Costüm, in dem er die römischen Männer und Frauen sich in den Straßen der Stadt und den Palästen bewegen sah. ‚Ich muß viele Frauen gesehen haben, die schön sind, daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen,' schreibt er dem Grafen Castiglione, und nennt dies so entstandene Bild una certa idea, correct im Sinne Plato's, der unter Idee das den einzelnen Dingen innewohnende Bild versteht, welches sie, sie in ihrer Vollkommenheit darstellend, wie ein leuchtender Schatten gleichsam begleitet. Michelangelo, wenn er sich einmal an die Natur anlehnen will, copirt sie wissenschaftlich genau, ohne sie zu erhöhen, und geht da mit derselben Ungeschminktheit zu Werke, die man Donatello zum Vorwurf machte. Wenn er sich aber schöpferisch in den eigenen Geist versenkt, entstehen seine Bilder von Anfang an, wie am reinen Himmel sich Wolkengebilde plötzlich aus unsichtbaren Dünsten zusammenballen. Raphael's Gestalten wohnt jeder ein bestimmter irdischer Kern inne, dessen Hülle sie verherrlichen. In ähnlicher Art wie Raphael gemalt hat, dichtete Goethe, während Schiller, mehr im Geiste Michelangelo's

arbeitend, ſich ihm auch darin nicht ungleich zeigt, daß er, wenn einmal die Natur treu nachgezeichnet werden ſollte, bei weitem handgreiflicher als Goethe wird. Michelangelo wäre nicht im Stande geweſen, ein Gemälde zu ſchaffen wie die Meſſe von Bolſena im zweiten Gemache des vaticaniſchen Palaſtes. Wir ſehen den Papſt, die Cardinäle, die Schweizer und das Volk von Rom leibhaftig; als dürfte man die Geſtalten bei ihren Namen nennen, ſo irdiſch deutlich erſcheint das Leben, das jeden Einzelnen erfüllt; Shakeſpeare läßt ſeine Figuren nicht natürlicher auftreten. Und ſelbſt da, wo Raphael in der Farneſina nackte Götter und Göttinnen vorbringt, ſind es nur die gewandloſen römiſchen Männer und Weiber; darum aber nicht weniger würdig, in den goldenen Paläſten des Olymp zu wohnen.

Beide, Raphael wie Michelangelo, ſtanden mitten in einer Bewegung des Lebens, durch die ununterbrochen die tiefſten Gefühle der Menſchen herausgefordert und faſt mit Gewalt auf die Oberfläche getrieben wurden. Die Welt zwängte ſich nicht in die lügneriſchen Formen ſpäterer Jahrhunderte; Männer, Frauen traten auf wie ſie waren, und was ſie begehrten, danach ſtreckten ſie offen die Arme aus; frei noch von dem drückenden Gefühl, das von da an Jahrhunderte hindurch die Völker belaſtet hat: dem Kummer um die verlorene Freiheit, ſah man Vergangenheit und Zukunft in gleichgültiger Dämmerung, und die Gegenwart ſtrahlte im Sonnenlicht.

Bramante kümmerte es wenig, ob die richtende Nachwelt ihre Unzufriedenheit zu erkennen geben werde: er wollte Michelangelo fort haben, er ſelbſt und Raphael ſollten die Erſten in Rom ſein. Soweit die Kunſtgeſchichte bekannt iſt, ſoweit finden wir ſolche geheime Triebfedern, alle Zeiten gleichen ſich darin, und die Erlebniſſe der letzten Tage werden einſt nicht anders erſcheinen. Michelangelo aber war nicht der Mann, gutwillig zurückzuweichen. In Gegenwart des Papſtes kam es zu einer heftigen Scene. Michelangelo nahm kein Blatt vor den Mund

und warf Bramante Alles in's Gesicht vor, was er von ihm auszustehen gehabt, dann aber, von den Klagen über seine Intriguen zu heftigeren Vorwürfen vorschreitend, forderte er ihn auf, sich zu verantworten, warum er beim Abbruch der alten Basilika von Sanct Peter die prachtvollen antiken Säulen habe umstürzen lassen, welche die Decke der Kirche trugen, ohne sich um ihren Werth zu kümmern, die nun zerbrochen auf dem Boden herumlägen und zu Grunde gingen. Millionen Backsteine einen auf den anderen zu setzen, sei keine Kunst, eine einzige solche Säule aber zu arbeiten eine große Kunst, und in diesem Tone fortfahrend schüttete er sein Herz aus.

Die Mißachtung, mit der Bramante die Werke des Alterthums behandelte, ist notorisch. Zu dem Palaste des Cardinals di San Giorgio hatte er antike Bauwerke der Stadt zerstört, um Steine zu gewinnen. Im Sanct Peter aber warf er Alles durcheinander, Malereien, Mosaiken, Denkmäler; ja sogar Grabmäler der Päpste verschonte er nicht, so daß Michelangelo's Vorwürfe nur das Bedeutendste berührten.

Der Papst schützte Raphael, der in nicht minderem Grade als Michelangelo die Bewunderung Roms geworden war, aber er empfand den Unterschied der Naturen beider Künstler und wußte jedem seine Stelle zu geben. Michelangelo durfte reden wie ihm seine Leidenschaft die Worte eingab. Giulio duldete das, er kannte sein Naturell und war zu eifersüchtig auf seinen Besitz, um ihn nicht unter allen Umständen in Rom festzuhalten. Er ließ ihn anprallen und wußte, daß er sich beruhigen werde. Der Papst selber war einer von denen, die sich austoben mußten zu Zeiten. Man betrachte das Bildniß, das Raphael von ihm gemacht hat. Dieser weiße Löwe, der, unter Stürmen alt geworden, seine Hauptthaten dennoch erst zu vollbringen hoffte, ließ sich nicht beirren durch die Heftigkeit eines Geistes, der, äußerlich betrachtet, ihm untergeordnet war, aber dem er deshalb gerade zuerst nachgab, wie Michelangelo selbst der nachgiebige Theil

gewesen wäre, wenn das Schicksal ihn zum Papst und Giulio nur zum Bildhauer Seiner Heiligkeit geschaffen hätte.

3.

Giulio war der letzte Papst im alten Sinne des guelfischen streitbaren Papstthums. Nach seinen Tagen verschwindet überhaupt das Heldenmäßige aus der europäischen Geschichte. Wo die Herrscher von nun an selbst in den Krieg ziehen und die Schlachten leiten, spielt ihre persönliche Laune doch keine Rolle mehr, das Schwert in den Händen adliger, schwer bewaffneter Reiter unterliegt der entscheidenden Macht der Artillerie, die Männer geben sich nicht mehr ganz und gar den Ereignissen hin und die Furcht, im Kriege besiegt zu werden, war die größte nicht mehr für das Oberhaupt eines Staates. Es herrschte in den folgenden Zeiten eine Furcht, die größer war als jede andere: die vor der Gewalt des Geistes in den Köpfen der eigenen Unterthanen. Durch dies Gefühl werden alle Fürsten, auch wenn sie gegeneinander im Kriege liegen, zu stillen Verbündeten gemacht: mit dieser gemeinsamen Unterdrückung des Geistes plagten sich die Könige damals noch nicht und die Verhältnisse waren reiner und natürlicher.

Giulio wußte, daß es auf seine päpstliche Krone abgesehen sei. Doch das kümmerte ihn wenig. Die Gefahr war sein liebstes Element geworden. Sein hohes Alter entledigte ihn der Sorgen für eine lange Zukunft. Es lag in der Luft zu jenen Zeiten, die eigene Existenz auf's Spiel zu setzen. Leute von ruhiger Mäßigung stehen als besondere Erscheinungen da; Kraft, wenn auch mit Hinterlist und Grausamkeit gepaart, flößt Respect ein, Habsucht wird Niemandem verdacht, Milde und Versöhnlichkeit aber verspottet. Machiavelli, der in jenen Tagen seiner praktischen Thätigkeit die Erfahrungen sammelt, deren Resultat das Bild eines Fürsten ist wie er sein müßte, wenn er sich in einem Staate wie Florenz behaupten wollte, giebt als

obersten Grundzug des fürstlichen Charakters die Fähigkeit an, die Dinge vorauszusehen und ihnen durch rücksichtsloses Handeln zuvorzukommen. Diese Politik des Daraufloßgehens wurde befolgt bis in die kleinsten Verhältnisse herab. Die Degen saßen lose in der Scheide; Niemand hoffte durch Nachgiebigkeit zu seinem Rechte zu kommen.

Im Jahre 1508 war der Papst dem Bündnisse von Cambrai beigetreten, dessen Inhalt die Vereinigung Maximilian's und des Königs von Frankreich zur Vernichtung der venetianischen Macht war. Im nächsten Jahre schon stand er, verbündet mit Venedig und Spanien, Frankreich und Maximilian gegenüber. Der Herzog von Urbino ging mit den päpstlichen Truppen gegen Ferrara vor, das unter französischer Protection stand. Die venetianische und spanische Flotte sollte Genua angreifen und revoltiren, endlich, die von Ludwig vernachlässigten Schweizer würden sechstausend Mann stark in die Lombardei einbrechen, hoffte man. Alles mißglückte. Gegen Ferrara wurde nichts gethan; die Schweizer, von Ludwig und Maximilian bewogen, machten Kehrt; der Angriff auf Genua mißlang. Dennoch drang Giulio, der sich bald auch von Spanien so gut wie verlassen sah, auf Fortsetzung des Krieges. Im September 1510 ist er selbst wieder in Bologna und greift, unterstützt von der venetianischen Land- und Seemacht, Ferrara an; die Franzosen und ihre Verbündeten werden mit dem Kirchenbann belegt.

Die französische Geistlichkeit lehnte sich auf dagegen; unter den Cardinälen trat eine Spaltung ein. Eine Anzahl von ihnen wußte vom Papste Urlaub auf unbestimmte Zeit zu erwirken und kehrte nicht zu ihm zurück. Der Cardinal von Pavia, Giulio's Schatzmeister und innigster Vertrauter — der einst eine hohe Summe ausgeschlagen, mit der ihn Cesare Borgia bestechen wollte, Giulio Gift zu geben — gerieth jetzt in den Verdacht der Verrätherei. Der Herzog von Urbino warf ihm seine Umtriebe mit den Franzosen in's Gesicht vor und führte ihn mit

Gewalt von der Armee fort nach Bologna; dort jedoch wußte der Cardinal ſich vor dem Papſte zu reinigen.

Die Päpſtlichen ſtanden in Modena, nordöſtlich von Bologna an der großen Straße nach Parma hin; Chaumont, der Vicekönig der Lombardei, der Freund Lionardo da Vinci's, rückte ihnen von Parma her entgegen. Der Herzog von Urbino wollte ſich nicht ſchlagen, ohne die ſpaniſchen und venetianiſchen Hülfstruppen abgewartet zu haben; in Chaumont's Intereſſe lag es, vorher ein Zuſammentreffen herbeizuführen. Er kam näher und näher, die Päpſtlichen rührten ſich nicht, als er auf Betreiben der Bentivogli, die ſich bei ihm befanden, den Entſchluß faßte, den Herzog von Urbino ruhig ſitzen zu laſſen und mit Umgehung Modena's auf Bologna loszumarſchiren, wo ſich der Papſt mit den Prälaten befand und im Caſtell nur eine geringe Beſatzung lag, während die Freunde der Bentivogli in der Stadt wohlgerüſtet die Ankunft der alten Herren erwarteten.

Die Hauptſtraße wurde demnach von den Franzoſen verlaſſen, die kleineren Oerter mit päpſtlichen Beſatzungen überrumpelt: plötzlich ſtand die Armee vor Bologna, wo der Papſt, krank, inmitten der erſchreckten Cardinäle der einzige Mann war, der ſeine Energie behielt. Er hoffte ſtündlich auf die Ankunft der Venetianer; was an Truppen in der Umgegend aufzutreiben war, zog er an ſich und forderte die verſammelten Behörden der Stadt auf, mit ihm gegen die heranrückenden Tyrannen ihre Mauern zu vertheidigen.

Aber das bologneſiſche Volk wollte die Waffen nicht ergreifen; die Geſandten des Kaiſers, des Königs von Spanien, Venedigs und Englands redeten zu, mit den Franzoſen einen Vergleich einzugehen, die Cardinäle flehten ihn an; endlich verſtand er ſich dazu, mit Chaumont in Unterhandlungen zu treten. Lorenzo Pucci, ſeinem Datario, übergab er die päpſtliche Krone, die von Edelſteinen ſtarrte, um ſie nach Florenz zu retten und dort in einem Kloſter aufzubewahren; er ſandte zu Chaumont;

er konnte sich nicht entschließen, dessen Bedingungen anzunehmen; da, im letzten Momente, kommen die Venetianer heran, das Volk von Bologna regt sich zu seinen Gunsten, die Hülfstruppen der Spanier treffen ein, Muth und Kraft kehren in Giulio's Herz zurück und die hochmüthigste Antwort erfolgt auf Chaumont's Vorschläge. Diesem fangen an die Lebensmittel knapp zu werden und unter dem Vorwande, daß er den Papst um so freier über die Proposition des Königs entscheiden lassen wolle, zieht er sich mit der Armee von Bologna zurück.

Was Ludwig vom Papste verlangte, war so ziemlich ein Sündenbekenntniß und Zurückgabe alles Genommenen. Giulio dachte aber nicht mehr an dergleichen. Laut beschuldigte er den König von Frankreich des Wortbruchs und der Verrätherei und schritt zur Weiterführung des Krieges. Die Päpstlichen rückten wieder vor. Mit Entzücken lauschte der Papst am Fenster seines Zimmers in Bologna dem fernen Donner der Kanonen, mit denen seine Leute Sassuolo beschossen und die Franzosen daraus vertrieben. Ferrara sollte nun erobert werden, aber es wurde davon abgestanden, um erst Mirandula zu nehmen. Dies geschah im Dezember 1510. Und während man so gegen den Herzog von Ferrara in seinem eigenen Lande mit den Waffen stritt, kamen nach anderen Seiten hin andere Mittel zur Anwendung. Florenz hatte auf Anstiften der beiden gründlich französisch gesinnten Soderini, des Gonfaloniers und des Cardinals, den Franzosen Truppen geliefert. Der Cardinal dei Medici brachte aus der Ferne ein Complott in der Stadt zu Stande, den Gonfalonier zu vergiften. Der Papst wußte darum, aber der Anschlag gelang nicht.

Mirandula leistete Widerstand. Im Januar 1511 ging der Papst selber in's Lager. Er wohnte in der Hütte eines Bauern, die im Bereiche der feindlichen Kugeln lag. Den ganzen Tag war er zu Pferde; mitten im stürmischen Wetter erschien er bald hier bald dort und hielt die Leute hinter den Kanonen

in Athem. Schnee und Kälte wurden immer gewaltiger, die Soldaten hätten sie nicht ertragen, der unverwüstliche Greis aber feuerte sie an und versprach ihnen die Stadt zur Plünderung. Eine Stückkugel schlug in eine kleine Kirche ein, in der er sich dicht bei seinen Batterien einquartirt hatte, und tödtete nicht weit von ihm zwei seiner Leute. Er suchte nun ein anderes Unterkommen, kehrte aber schon am folgenden Tage zurück, während die in der Festung, die ihn erkannten, eine große Kanone auf die Stelle richteten und ihn abermals zwangen, mit der Stellung zu wechseln. Aber Giulio gab nicht nach. Je mehr die Hindernisse wuchsen, um so fester war sein Wille und um so unerschütterlicher seine Zuversicht.

4.

Auf Michelangelo's Malerei in der Capelle war unterdessen der Krieg nicht ohne Einfluß gewesen. Im September 1510 hatte der Papst Rom verlassen. Alsbald stockten die Zahlungen. ‚Lieber Vater,' schreibt Michelangelo, ‚heute Morgen, am 5. September, habe ich Euren Brief empfangen und mit großer Betrübniß gelesen. Buonarroto ist krank, bitte schreibt mir auf der Stelle, wie es mit ihm steht. Hat er sich nicht gebessert, so komme ich nächste Woche nach Florenz. Freilich könnte mir die Reise zum größten Nachtheil ausschlagen, denn ich habe contractmäßig noch 500 Ducaten zu erhalten, und ebensoviel war mir der Papst für die zweite Hälfte des Werkes schuldig, nun aber ist er abgereist, ohne irgend welche Verfügungen zu hinterlassen, so daß ich ohne Geld dastehe und nicht weiß, was ich thun soll. Gehe ich fort, so könnte er das übel aufnehmen und ich dabei um das Meinige kommen oder sonst Verdruß haben. Ich habe an den Papst geschrieben und warte auf Antwort. Ist Buonarroto aber noch in Gefahr, so schreibt und ich lasse Alles stehen und liegen. Sorgt für Alles, sollte Geld fehlen, so geht zum Spitalmeister von Santa Maria Nuova,

zeigt ihm diesen Brief wenn er Euch ohne das nicht glauben will, und laßt Euch 150 Ducaten auszahlen, soviel Ihr braucht, scheut keine Ausgabe. Und somit hofft das beste: Gott hat uns nicht geschaffen, um uns in der Noth zu verlassen. Antwortet umgehend und schreibt deutlich, ob ich kommen soll oder nicht?'

Zwei Tage darauf ein neuer Brief an seinen Vater fast wörtlich desselben Inhaltes und nur mit der genaueren Angabe, daß ihm die 500 Ducaten sowohl für die Malereien als für das Gerüst vom Papste geschuldet wurden. Michelangelo scheint gefürchtet zu haben, daß der erste Brief verloren gegangen sei.

Am 10. October meldet er Buonarroto, dessen Krankheit mithin keinen bösen Verlauf genommen hatte, daß er durch den Datario des Papstes 500 Ducaten empfangen habe. Den größten Theil des Geldes sendet er zugleich nach Hause. Wie wenig trotz dieser günstigen Wendung Michelangelo dennoch zu jener Zeit auf Rosen gebettet gewesen sei, zeigt das Ende des darauf folgenden Briefes. ‚Wenn du Michelagniolo Tanagli siehst, so sag ihm von mir, ich hätte während der beiden letzten Monate so viel Verdruß gehabt, daß es mir unmöglich gewesen, ihm zu schreiben. Ich würde jedoch Alles aufbieten, um einen Carneol oder eine gute Medaille für ihn aufzutreiben, und ließe mich für den Käse bedanken. Nächsten Posttag würde ich schreiben. Den 26. October 1510.'

Der Posttag war immer der Sonnabend. Die Briefe wurden mit einer Oblate gesiegelt, zugleich aber noch ein Bindfaden umgeschlagen und dessen Enden in das Siegel mit eingedrückt.

Im Januar 1511 brachte Michelangelo endlich die Sache zum Abschluß. Er machte sich in Person auf. Bramante war als Ingenieur beim Papste damals, vielleicht daß Michelangelo gerade deshalb persönlich gehen zu müssen glaubte, um die Auszahlung der Gelder zu bewirken. Da die Belagerung von Mirandula bis zum 20. Januar dauerte, Michelangelo aber den

10. bereits wieder in Rom war, kann er den Papſt nur im Lager vor Mirandula geſehen haben. Es iſt ſeltſam, daß ihm, Condivi gegenüber, dieſe Reiſe ganz aus der Erinnerung geſchwunden war.

‚Vorigen Dienſtag,‘ ſchreibt er am 11. Januar von Rom an ſeinen Bruder, ‚bin ich glücklich wieder angekommen und das Geld iſt mir ausgezahlt worden.‘ Anliegend ſende er einen Wechſel über 228 Ducaten. Dem Araldo ſolle Buonarroto ſagen, er möge ihn dem Gonfalonier empfehlen, ihm danken und mittheilen, daß er nächſten Sonnabend ſchreiben würde. Zum Schluß: ‚Halte die Kiſte in gutem Verſchluß und meine Kleider, damit ſie mir nicht wie Gismondo geſtohlen werden.‘ Michelangelo war, ſcheint es, über Florenz gegangen und hatte mit Soderini verhandelt. Die Jahreszahl 1510, welche der Brief trägt, ließ Zweifel aufſteigen, ob der Brief nicht ein Jahr früher zu ſetzen ſei, aber der Umſtand, daß dieſelbe Zahl bei der Empfangsangabe des Briefes von Buonarroto außen auf das Couvert geſetzt worden iſt, zeigt, daß Michelangelo diesmal die florentiniſche Rechnung beibehalten hatte und daß mithin nach römiſcher 1511 zu verſtehen ſei.

Am 20. Januar alſo hatte Mirandula capitulirt. Mit ſechzig Pfund Goldes wurde den Päpſtlichen die Plünderung abgekauft. Jetzt kam Ferrara an die Reihe. Der Papſt aber mußte nach Bologna zurück, weil er den Strapazen unterlag.

Ein Brief Michelangelo's vom 23. Februar läßt es ungewiß, ob er jetzt den Papſt zum zweitenmale aufſuchte. ‚Ich glaube,‘ ſchreibt er an Buonarroto, ‚daß ich binnen Kurzem noch einmal nach Bologna werde zurück müſſen, denn der Datario des Papſtes, mit dem ich von dort kam, verſprach mir, als er von hier zurückging, er werde dafür Sorge tragen, daß ich fortarbeiten könnte. Nun aber iſt er ſchon einen Monat fort und ich höre kein Wort von ihm. Ich will es dieſe Woche noch abwarten, dann aber, wenn nichts dazwiſchenkommt, gehe ich nach

Bologna ab und komme bei euch durch. Theile es dem Vater mit!' Jetzt endlich erlangte Michelangelo in Bologna was er wollte. Er fand Leute in der Umgebung des Papstes, denen er seine Lage überzeugend darstellte. Von den paar Tausend Scudi, welche er durch sie erlangte, gab er dem einen Hundert, dem andern Fünfzig ab und machte sich nach Rom zurück, wo er im Februar 1511 die Malerei wieder aufnahm, die er nun in zwanzig Monaten zu Ende führte. Wir haben viele Briefe aus diesem Zeitraume. Einigemale schreibt er ganz verzweifelt. Er nennt sich krank, er sagt von sich, daß er mehr trage als je ein Mensch getragen habe, aber er brachte es zum erwünschten Ziele.

Man begreift allerdings, warum es Michelangelo so schwer gefallen war, den Papst in Bologna für seine römischen Malereien wieder zu erwärmen. Giulio hatte den Kopf voll anderer Dinge. Im Februar 1511 trat in Mantua der Congreß zusammen, der den Frieden feststellen sollte, der Krieg aber nahm trotzdem seinen Fortgang und der Papst thätigen Antheil. Der Kaiser und der König von Frankreich hatten für das Frühjahr einen Feldzug gegen Venedig vor und wollten den Papst zwingen, sich ihnen anzuschließen. Wenn nicht, war man entschlossen ein Concil zu berufen, das heißt Giulio abzusetzen. Dieser dagegen hoffte Venedig und den Kaiser auszusöhnen und mit dem Hinzutritt Spaniens eine allgemeine Coalition gegen die Franzosen in's Werk zu setzen.

Der Erzbischof von Gurk wurde als Abgesandter des Kaisers mit ausgezeichneten Ehren in Bologna vom Papste empfangen; kaum aber begann er von Ferrara zu reden, als Giulio ihn wüthend unterbrach. Ehe er hier seine Ansprüche aufgebe, wolle er lieber das Leben und die Krone verlieren. Man vereinigte sich nicht. Trivulzio, der nach Chaumonts Tode die Truppen des Königs von Frankreich in der Lombardei befehligte, rückte wieder los auf Bologna und trieb die kampflos zurückweichende

Armee des Papſtes vor ſich her auf die Stadt zu. Der Papſt ſuchte ſie zum Stehen zu bringen, er wollte ſelbſt in ihre Mitte eilen; aber die Gefahr war zu dringend, denn ſeine ſpaniſchen Hülfstruppen erklärten plötzlich, daß ſie abziehen würden. Der Erzbiſchof von Gurk hatte das in Bologna beim ſpaniſchen Geſandten erwirkt. Giulio, ſchon auf dem Wege zu ſeinen Leuten, mußte umkehren auf dieſe Nachricht. Wiederum ließ er die Behörden der Stadt zuſammentreten, hielt ihnen die Lage der Dinge vor und wich dann aus Bologna nach Ravenna. Den Cardinal von Pavia ließ er in Bologna zurück. Die päpſtliche Armee lag außerhalb der Stadt. Die Bürger erklärten, keinen Soldaten Einlaß in die Stadt gewähren zu wollen, ſie würden ſich allein vertheidigen.

Der Cardinal hatte ein paar hundert leichte Reiter und gegen tauſend Mann Infanterie, ungenügend, einen ſo umfangreichen Platz zu beſetzen. Mit Urbino, der draußen lagerte, ſtand er im ſchlechteſten Verhältniſſe. Jeder hätte mit Freuden den Ruin des Andern geſehen. Der Cardinal nahm jetzt einen Theil des bewaffneten Volkes in ſeine Dienſte und gab einige Punkte der Stadt in die Hände dieſer Leute. Eines der Thore kam ſo in den Beſitz der Anhänger der Bentivogli, denen man ſogleich in's franzöſiſche Lager Botſchaft ſandte, der Eintritt in die Stadt ſtehe frei, ſie ſollten kommen. Der Cardinal erkannte ſeinen Fehler und hoffte ihn dadurch wieder gut zu machen, daß er dem neu geworbenen Volke den Befehl gab, ſich auf der Stelle zum Herzog in's Lager zu begeben, dieſer habe es verlangt. Man antwortete, daß man die Stadt zu behüten habe und ſeinen Poſten nicht aufgeben werde. Nun verſuchte er tauſend Mann erprobter Truppen von draußen herein zu bringen, denen aber öffnete man die Thore nicht. Mit dem Gefühle, die Gewalt verloren zu haben, und im Bewußtſein durch Grauſamkeit und Habſucht verhaßt zu ſein, warf ſich der Cardinal jetzt in das Caſtell, ſo raſch, daß er ſeine Kaſſen und

Edelsteine mitzunehmen vergaß, erinnerte sich jedoch noch bei Zeiten daran, ließ sie nachholen, packte zusammen und flüchtete von wenigen Reitern begleitet in südwestlicher Richtung nach Imola.

Sogleich verbreitete sich die Nachricht, daß er fort sei. Das Volk erhob sich. Die Bentivogli draußen erfuhren wie es stände und machten sich auf. Um Mitternacht trafen sie in Bologna ein. Mit Fackeln ging der Zug durch die Straßen nach dem Palaste der Regierung. Eine Statue des Papstes, die aus vergoldetem Holze gefertigt über der Thür des Palastes aufgestellt war, wurde heruntergerissen, auf dem Platze umhergeschleift und verbrannt, während man nach dem Werke Michelangelo's die Musketen abschoß.

Kaum hatte Urbino im Lager die Flucht des Cardinals vernommen, als er selber unverzüglich aufbrach. Alles ließ er im Stich; fünfzehn Stück schweres Geschütz, die Fahnen, Wagen, Gepäck und selbst die Habseligkeiten der letzten Abzügler, die von den Franzosen aufgegriffen wurden, fielen in die Hände des Feindes. Die Citadelle von Bologna capitulirte, nachdem sie sich noch vierzehn Tage gehalten, und wurde vom Volke niedergerissen.

In Ravenna, wo der Papst sich befand, trafen Urbino und der Cardinal von Pavia zusammen. Auf offener Straße, wo sie sich begegneten, erstach der Herzog den Cardinal mitten unter seinen Begleitern. Der Papst schrie auf zum Himmel und heulte, daß ihm sein bester Freund geraubt worden sei, der Herzog dagegen schwor heilige Eide, Pavia sei ein Verräther gewesen und trage Schuld an allem Unheil. Zu gleicher Zeit kam die Nachricht, auch der Herzog von Ferrara habe sein Herzogthum wieder in Besitz genommen und Trivulzio stehe mit der Armee an der Grenze des Gebietes zwischen Ravenna und Bologna. Er erwarte nichts als die Anweisung seines Königs, um in die offen daliegenden päpstlichen Staaten einzurücken.

Ludwig aber war sehr darum zu thun, den Schein des gehorsamen Sohnes der Kirche zu bewahren. Statt gewaltsam vorzugehen, begann er zu unterhandeln. Auch die Bentivogli mußten dem Papst erklären, daß sie Bologna nur als gehorsame Söhne der Kirche in Besitz hielten. Der Papst machte sich auf nach Rom. In Rimini hörte er zuerst, daß in Bologna, Modena und anderweitig schon die Placate öffentlich angeschlagen wären, auf denen er vor das Concil nach Pisa gefordert würde, wo sich die Cardinäle zu versammeln begannen. So traf er in Rom wieder ein, ohne Heer, ohne Bologna, ohne den Cardinal von Pavia, alt, krank, angeklagt und vor Gericht gefordert, aber in der Seele die alte Hartnäckigkeit und die Begierde, an seinen Feinden Rache zu nehmen.

5.

Es liegt ein Element der Unverwüstlichkeit im Papstthum, das vorhalten wird, so lange es katholische Fürsten mit widerstreitenden Interessen giebt. Der Papst steht zwischen ihnen als die einzige ideale Macht, die zäh an ihrem Willen haftet, während ihn die unsichere, von Anfang an durch niederen Ehrgeiz zerrissene Masse umfluthet, die vielleicht seine Person, aber nicht sein Amt vernichten kann. Das Papstthum der alten Zeit wird untergehen, wenn alle Romanen sich zu einem einzigen Reiche verbinden und dieses Volk sich dann auf eine Höhe geistiger Cultur erhebt, daß weltliche Herrschaft in geistlichen Händen als eine Absurdität erscheint.

Am Vorabend des Frohnleichnamsfestes 1511 war der Papst in Rom wieder angekommen. Er wollte bei den Feierlichkeiten selbst fungiren. In voller Pracht setzte er seine ruhige gekrönte Stirn der beweglichen Ungeduld entgegen, mit der das Volk die Ereignisse erwartete. Damals malte Raphael die Messe von Bolsena, die Bekehrung eines Priesters darstellend, der an die Wandlung der Hostie nicht glauben will. Das Wunder ereignete

sich vor Jahrhunderten, nichtsdestoweniger ist Giulio als gegenwärtig gemalt: wir sehen ihn knien am Altare, an dessen anderer Seite der beschämte Priester steht; symbolisch sollte gezeigt werden, wie er festhalte am Vertrauen auf die wunderbare Hülfe des Himmels und daß die Zweifelnden, gleich dem Priester mit der Hostie, reumüthig einst die Wahrheit erkennen würden.

Er sammelte ein neues Heer; unterhandelte mit Frankreich, das zum Krieg wenig Lust hatte; mit dem Kaiser, dessen Schwanken in politischen Dingen weltkundig war; mit Venedig, das mit Ludwig und Max noch immer im Kriege lag; mit Ferdinand, und mit dem Könige von England, Frankreichs natürlichen Gegnern. Während er im Gegensatze zu dem in Pisa angesagten Concil selbst ein Lateranconcil in Rom ausschrieb und über die abtrünnigen Cardinäle den Fluch der Kirche aussprach, unterhandelte er dennoch wieder mit jedem einzeln und stellte lockende Propositionen, wenn sie nach Rom kommen und sich ihm anschließen wollten. Endlich knüpfte er in Bologna geheime Verbindungen an, um die Bentivogli durch einen Aufstand wieder hinauszutreiben.

Da plötzlich ein neuer Schlag. Mitte August eines Tages durchfliegt die Neuigkeit Rom, der Papst sei todt. Giulio lag krank und ohne Bewußtsein; man erwartete sein Ende. Die Cardinäle, statt nach Pisa zu ziehen, machten sich nach Rom auf. Dort aber versammelte sich das Volk auf dem Capitol; Reden werden gehalten, endlich das verhaßte Priesterregiment ganz abzuschütteln und sich des alten Namens würdig als freie Nation zu constituiren.

Es schien zu Ende mit der ewigen Herrschaft der Geistlichkeit. Man meint, damals hätte es nur eines kräftigen Fußes bedurft, um die alten, unauslöschlich glimmenden Kohlen des Vaticans nun für immer auszutreten. Der aber war ein Vulcan. Der Papst stand wieder frisch auf von seinem Krankenlager. Er schloß ein Bündniß mit Aragon und Venedig, das im October

1511 publicirt wurde und dessen ausgesprochener Zweck der Schutz der eigenen Kirche war. Die durch das pisaner Concil drohende Trennung sollte verhindert, Bologna und Ferrara wieder erobert und diejenigen, die sich dem widersetzten, aus Italien vertrieben werden. Das waren die Franzosen, unter deren Schutze die Bentivogli und die Este standen! Die Losung der päpstlichen Partei war: Die Barbaren müssen aus Italien verjagt werden! eine Idee, die begeisternd auf das Volk wirkte und den Namen des Papstes mit erneutem populärem Glanze umgab. Das ist der Inhalt der berühmten Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel, des Wandgemäldes im Vatican, das Raphael in dem Jahre begann. Heliodor ist der König der Franzosen, der als Tempelschänder bestraft und davon getrieben wird, während gegenüber Giulio siegreich heranzieht.

Wenn wir die Werke Raphael's so entstehen sehen, verlieren sie den Anschein von Allegorien, zu deren Verständnisse es Erklärungen bedarf. Raphael stand mit dem Papste mitten in den Ereignissen; ihre Darstellung durch seine Hand war kein gleichgültiger Schmuck eines gleichgültigen Palastes, sondern ein symbolisches Zusammenfassen dessen, was die Zeit im Moment am tiefsten bewegte und dem Volke verständlich war.

In demselben October 1511 wurde in Rom das Concil eröffnet. Giulio erwartete nur die spanischen Truppen um loszubrechen. Diesmal aber sollten nicht nur Bologna und Ferrara daran, sondern auch Florenz. Soderini hatte Pisa zum Versammlungsorte des ketzerischen Concils hergegeben, Giulio die Stadt mit dem Interdict belegt, der Gonfalonier aber an das ketzerische pisaner Concil selber appellirt und darauf hin die florentiner Geistlichkeit gezwungen, ihre Functionen weiter zu versehen. Nicht nur die beiden Soderini sollten den Verrath büßen, sondern auch die Bürgerschaft. Und dazu wählte der Papst ein empfindliches Mittel: er setzte ihnen die Medici, ihre alten Herren, wieder auf die Schultern. Giovanni, der Cardinal,

wurde zum Legaten in Bologna ernannt und ihm die Befugniß ertheilt, nach Wiedereroberung der Stadt gegen die Florentiner vorzugehen.

Soderini war im Jahre 1502 zum Gonfalonier auf Lebenszeit erwählt worden. Die aristokratische Partei, die früheren Arrabiaten, vereint mit den Pallesken, setzten ihn gegen die Popolaren, die früheren Piagnonen durch. Soderini war ein Verwandter der Medici, milde, aber gewiegt in den Geschäften, reich, alt und kinderlos. Sobald er im Amte saß, schlug er um. Man hatte auf seine mediceischen und aristokratischen Neigungen beiderseits gerechnet: mit einem Male stand er über den Parteien, und diejenigen, die ihn erhoben hatten, erfuhren bei ihm keine größere Berücksichtigung als die Popolaren, die sich der Wahl widersetzten. Mit Mäßigung und Versöhnlichkeit in der äußeren und inneren Politik ließ er den Zwiespalt der Bürgerschaft niemals zum Bruche kommen und verhinderte die Versuche der Medici, sich in die Stadt wieder einzuschleichen. Er war freundlich und sanft in seinem Wesen. Eine wohlerhaltene, nach dem Leben mit Farben bemalte Thonbüste auf dem Berliner Museum läßt ihn fast wie einen Lebenden erscheinen, so genau giebt sie seine Züge wieder. Es ist das edle Antlitz eines Mannes, dem allerdings mehr Güte und Geist innewohnen als heftige Energie, ein Mangel im Charakter Soderini's, den Machiavelli mit schonungslosem Spotte unsterblich gemacht hat. Als der Beschützer Lionardo's und Michelangelo's scheint er von beiden dennoch nicht besonders respectirt worden zu sein. Denn über Lionardo beklagt er sich heftig und zeiht ihn der Undankbarkeit, Michelangelo aber macht sich einmal sogar öffentlich über ihn lustig. Soderini sah sich den David an und meinte, an der Nase sei wohl noch etwas vom Steine fortzunehmen. Michelangelo sagt, ‚ja wohl,' nimmt die Feile und zugleich etwas Marmorstaub in die Hand und, indem er an der Nase herumzuarbeiten schien, läßt er das weiße Pulver herabfallen, worauf

ſich der Gonfalonier ſehr zufriedengeſtellt über den günſtigen Effect der von ihm angegebenen Verbeſſerung äußert.

Die Vornehmen ſahen ſich durch Soderini's unerwartetes Auftreten empfindlich getäuſcht. Sie hatten mit ſeiner Wahl das Conſiglio grande zu beſeitigen gehofft, dieſe demokratiſche Eine Kammer, wo die Stimmenmehrheit ſiegte und in der ſie, obgleich nach Savonarola's Abgang ein ſtrengerer Wahlmodus eingeführt wurde, ſich ohne Mühe nicht behaupten konnten. Wiederum war ihre Hoffnung zu nichte geworden, eine Ariſtokratie der reichſten Familien an die Spitze des Staates zu ſtellen. Deshalb, ſobald Soderini's Abfall offenbar geworden war, begann er denen verhaßt zu werden, die ihn befördert hatten, und der ehrgeizige jüngere Adel der Stadt (die alten Compagnacci) nahmen eine feindſelige Haltung ein und ſannen auf Umſturz der Verfaſſung.

Dieſe Stimmung machten ſich die Medici zu Nutze. Nach Piero's Tode war der Cardinal das Haupt der Familie, ein ächter Medici ſeinem Charakter nach. Der Geiſt des alten Cosmo und Lorenzo's lebte wieder auf in dem ſeinigen, und ganz in ihrem Sinne wurde von jetzt an gegen die Florentiner verfahren.

An gewaltſame Wiederherſtellung der Dinge ſchienen die Medici gar nicht mehr zu denken. In Rom am Hofe Giulio's reſidirte der Cardinal; freigebig und prachtvoll hielt er offenes Haus; wer aus Florenz kam und ſich meldete, war wohl aufgenommen, und es bedurfte keines politiſchen Glaubensbekenntniſſes, um ſich als Freund der Familie zu legitimiren. Alle waren ſie ſeine lieben Landsleute, vergeſſen die Streitigkeiten der Parteien und die Pläne Piero's. Der Cardinal wußte zu reden und zu ſchenken. Es kümmerte ihn kaum, daß das Vermögen der Familie ſtark auf die Neige ging.

Zu gleicher Zeit aber arbeiteten in Florenz ſeine Verwandten, vor allen ſeine Schweſter Lucrezia, die, mit Jacopo

Salviati vermählt, sich zum Mittelpunkte des gegen Soderini grollenden Adels machte. Denn schließlich müssen diese reichen Familien Adlige genannt werden, wenn auch Soderini mit Recht geantwortet hatte, als man gesagt, der Adel befinde sich schlecht in Florenz: ‚wir haben keinen Adel hier, sondern nur Bürger; in Venedig giebt es Edelleute.' Auch steckte in der That hinter dem Namen des Adels nichts als Geld bei den Florentinern, denn keiner dieser großen Herren hatte Schlösser und Unterthanen, über die ihm die Jurisdiction zustand.

Der Name der Medici verlor den gehässigen Klang in Florenz. Sie waren nicht mehr die rachgierigen Feinde, die in Frankreich und Italien gegen die Stadt hetzten und wie Füchse um den Taubenschlag schlichen: mit dem Andenken Piero's verschwand die Furcht, eine neue Generation wuchs heran, die sich mehr an die glänzenden Tugenden Lorenzo's als an die Fehler seines unglücklichen Sohnes erinnerte. Man sehnte sich nach den guten alten Zeiten, wo der Adel Theil hatte an der Macht eines für ihn rücksichtsvollen, aus seiner Mitte hervorgegangenen Oberhauptes, während man sich jetzt einem mit dem Volke kokettirenden Abtrünnigen unterordnen mußte —: man hätte die Medici zurückrufen mögen, nur um Soderini zu stürzen.

Die Ernennung des Cardinals zum Legaten in Bologna traf zur rechten Zeit ein. Sein Vermögen ging eben zu Ende, er hätte ohne diesen Posten das glänzende Leben nicht fortführen können. In Bologna ließ sich schon etwas zusammenbringen, so daß, wenn auch die Pläne auf Florenz fehlschlugen, die pecuniäre Hülfe eine gewaltige war. Im Sommer 1512 erschien Medici mit den spanischen Hülfstruppen vor Bologna und begann die Belagerung. Drin saßen die Bentivogli, der Herzog von Ferrara und Lautrec von Seiten Frankreichs. Jetzt ging es der Statue Michelangelo's übel. Am vorletzten Tage des Jahres 1511 erschien ein der Armee vorausgesandter Herold in der Stadt und verlangte sofortige Uebergabe in so stolzen Aus-

drücken, daß die Bentivogli ihn in's Gefängniß warfen und erst auf Zureden ihrer Freunde wieder losgaben. Die Bildsäule des Papstes aber wurde an diesem Tage herabgestürzt. Stroh und Faschinen waren darunter angehäuft, damit ihr gewaltiges Gewicht die Kirchentreppe nicht zerstöre. ‚Die schönste Statue Italiens' nennt sie eine bolognesische Chronik. Sie wurde in Stücken geschlagen und der Kopf rollte über den Platz hin. Der Herzog von Ferrara bekam das Erz zum Eintausch gegen Kanonen die er lieferte. Der Kopf allein, der sechshundert Pfund wog, blieb erhalten und war noch lange Zeit in Ferrara zu sehen. Das Uebrige wurde eingeschmolzen.

Am 26. Januar begann das Bombardement, zugleich wurden die Mauern mit Minen untergraben. Am 2. Februar aber gelang es Gaston de Foix, der aus der Lombardei mit französischen Hilfstruppen kam, so geheim in die Stadt einzuziehen, daß die Spanier draußen nicht eher von seiner Anwesenheit erfuhren als bis er längst in den Thoren war. Auf der Stelle beschlossen sie jetzt, die Belagerung aufzuheben. Am 6. zogen sie ab. Die Franzosen verfolgten sie, erbeuteten Pferde, Kanonen und Kriegsgeräth, und würden die Armee aufgerieben haben, wenn sie sich aus Besorgniß einer Kriegslist nicht zurückgehalten hätten.

Sobald sich Gaston de Foix nach diesem Erfolge jedoch in die Lombardei zurückwandte, wo er die Venetianer schlug, erschien der Cardinal wieder vor Bologna. Abermals zeigen sich auch die Franzosen, im März geschah das, abermals weichen die Spanier, de Foix hinter ihnen drein bis Ravenna. Dort kommt es am ersten Ostertage 1512 zu einer Schlacht, in der die Spanier glänzend geschlagen werden, der französische Oberbefehlshaber aber sein Leben verliert. Er war jung, schön und ritterlich, eine von den poetischen Gestalten jener Tage.

Diese Schlacht ist so berühmt geworden, weil so furchtbar in ihr gekämpft wurde. Die Spanier galten damals nach den

Schweizern für die ersten Soldaten der Welt, es kostete den Franzosen ungeheure Anstrengung den Sieg davonzutragen. Auf beiden Seiten war die Nationalehre im Spiel. Zehntausend Todte blieben auf dem Platze. Eine Anzahl vornehmer Spanier geriethen in französische Gefangenschaft. Der Cardinal Medici wurde von den Stradioten aufgebracht und dem Cardinal von San Severino überliefert, der gleich ihm, im Namen des pisaner Concils jedoch, Legat von Bologna war. Die ganze Romagna fiel den Franzosen zu und wieder stand ihnen der Weg nach Rom offen.

Am 13. April langte die Trauerbotschaft dort an. Die Cardinäle stürzten zum Papste und beschworen ihn, den Frieden anzunehmen, denn nicht nur die siegreichen Feinde, sondern auch der römische Adel, die Colonna, Savelli und andere die von Ludwig Geld empfangen hatten, drohten dem Papste unmittelbare Gefahr. Die Gesandten von Venedig und von Spanien widerriethen voreilige Entschlüsse. Giulio schwankte, er saß auf der Engelsburg, von den Cardinälen waren einige schon nach Neapel geflohen, da kam Giulio dei Medici, der Vetter des gefangenen Cardinals, ein unehelicher Sohn des von den Pazzi's ermordeten Giuliano, in Rom an und berichtete über die Plünderung Ravenna's, zugleich jedoch brachte er die Nachricht, daß die Führer der Franzosen uneins unter sich, mit dem Cardinal von San Severino im Streite lägen, und daß die Schweizer, um deren Gunst sich päpstliche, kaiserliche und königliche Gesandten abmühten, sich für den Papst entschieden hätten und in die Lombardei einzubrechen bereit wären. Wenn das erfolgte, stellte sich Alles anders. Die französische Armee war dann im Norden nothwendig, Bologna und die Romagna wieder mögliche Beute. Dennoch zögerte der Papst noch lange und zeigte sich geneigt, mit dem Könige von Frankreich zu accordiren. Vielleicht nur ein Kunstgriff, um die Franzosen von Rom abzuhalten und völlig sichere Nachrichten aus der Schweiz abzuwarten. Endlich erfuhr

er, die französischen Truppen seien nach dem Norden abmarschirt. Nun verschwand die Furcht und mit ihr der gute Wille gegen Ludwig. Die römischen Barone, die Geld vom Könige empfangen hatten und im Begriff waren, zu rebelliren, traten mit ihren Leuten in den Dienst des Papstes, der Krieg wurde neu aufgenommen und am 3. Mai das lateranische Concil in Rom mit außerordentlicher Pracht eröffnet, während der Cardinal Medici in Mailand, wo er mehr wie ein Sieger als wie ein Gefangener eingezogen war, die Soldaten, welche gegen die heilige Kirche gestritten hatten, absolvirte. Giulio dei Medici, der wieder bei ihm war, hatte die Vollmacht dazu mitgebracht. Die Secretäre waren kaum im Stande, die betreffenden Ablaßbriefe einzeln alle auszufertigen. So machte damals der rohe Stoff, mit dem man die Kriege führte, der gemeine, verachtete Söldner, die Fragen der hohen Politik abhängig vom religiösen Bedürfnisse seines kirchlich geschulten Geistes. Denn verbunden mit diesem Ablasse war ein Gelöbniß des Empfängers, gegen die Kirche keine Dienste mehr zu thun. Und dies geschah unter den Augen des pisaner Concils, das sich nach Mailand zurückgezogen hatte.

Bald erfolgte nun die Vereinigung der Schweizer mit den Venetianern. Maximilian gestattete den Durchmarsch durch Tyrol. Die Franzosen zogen sich zurück. Es hieß, Mailand solle für die Söhne Sforza's, seine rechtmäßigen Herren, zurückerobert werden. Medici, der von der französischen Armee mitgenommen wurde, entkam, die ganze Lombardei bis auf wenige Plätze ging dem Könige verloren. Aus Genua entfloh der Gouverneur, und ein Fregoso wurde zum Dogen eingesetzt. Die französische Politik war wieder in eines jener Stadien eingetreten, wo sich Verluste auf Verluste häufen.

An die glückliche Flucht des Cardinals erinnert das spätere Gemälde Raphael's in den vaticanischen Zimmern, das die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse darstellt; an die Niederlage

der Franzosen der von himmlischen Mächten aufgehaltene Heerzug Attila's, beides die ersten Wandgemälde, die Medici, nachdem er Papst geworden war, ausführen ließ.

Bologna war nun wehrlos. Der Herzog von Urbino rückte vor die Stadt, die Bürgerschaft bewog die Bentivogli fortzugehen; sie zogen mit tausend Pferden nach Ferrara ab, dessen Herzog, verlassen wie sie selber, einer bedenklichen Zukunft entgegensah. Der Papst erklärte sogleich alle Oerter als dem Bann der Kirche verfallen, in denen die Bentivogli Aufnahme fänden. Bologna that das Mögliche, Giulio zu besänftigen. Seine schimpflich zerschlagene Bildsäule aber konnte man nicht wieder herbeizaubern. Er war so wüthend, daß er die Stadt von Grund aus zerstören und die Bürger auf einer andern Stelle ansiedeln wollte.

Indessen auch jetzt, wo er die Dinge so ganz zu beherrschen schien, durfte er nicht wie er wollte. Der mächtigste Mann im Lande war der König von Spanien und Neapel, der seine Truppen für 40,000 Scudi monatlich dem Papste zur Verfügung ließ. Ihm mußte zugestanden werden, daß Ferrara unbelästigt bliebe. In Ferdinand's Händen lag nun auch das Schicksal der Florentiner, gegen die der Cardinal Medici die spanische Armee zu gebrauchen wünschte.

In Mantua, wo ein Congreß der bei der Unternehmung gegen Frankreich betheiligten Mächte stattfand, wurde Florenz verkauft. Maximilian wollte seine Krönungsfahrt nach Rom unternehmen, er brauchte Geld dazu und verlangte eine bestimmte Summe. Der König von Spanien mußte Geld haben um seine Soldaten zu bezahlen. Die Medici boten reichlich an was beide verlangten, wenn sie ihnen nur erst zum Besitze der Stadt verholfen hätten, der König mit den Truppen, der Kaiser mit seiner Autorität, denn Florenz war altes Reichslehn. Hätten die Florentiner selbst auf der Stelle diese Summen hergegeben, so wäre der König von Spanien mit dem Bleiben des Gonfaloniers und dem Fortbestande der Verfassung einverstanden gewesen, denn

obgleich er dem Papſte zum Sieg verholfen hatte, lag ihm jetzt nicht ſo ſehr daran, deſſen Macht in hohem Grade zu verſtärken. Dem Kaiſer konnte es vollends gleichgültig ſein woher das Geld käme, wenn es überhaupt nur kam. Der Cardinal Soderini war in Mantua und unterhandelte. In ſeinen Berichten drängte er ſeinen Bruder, ſich zu entſcheiden. Aber die Perfidie der Parteien machte dem Gonfalonier unmöglich, einen Entſchluß herbeizuführen. Man ließ ihn im Stiche und der Cardinal blieb ohne Anweiſung.

Unterdeſſen fingen die ſpaniſchen Truppen an zu revoltiren. Don Raimondo di Cordona, der Befehlshaber, mußte auf jede Bedingung hin Geld zu ſchaffen ſuchen, um ihnen den Sold zu zahlen. Die Medici machten ſich die zweifelhaften Umſtände zu Nutze, und ehe der Cardinal Soderini in Mantua ſelbſt nur ahnte, daß die Sache abgeſchloſſen ſei, brach das ſpaniſche Heer über Bologna in Toscana ein, mit der offenkundigen Abſicht, die Verfaſſung von Florenz zu ſtürzen und den Medici ihre alte Stellung wiederzugeben.

Es war unmöglich, den Spaniern eine Armee im freien Felde entgegenzuſetzen. Kaum daß ſich Lebensmittel in der Stadt fanden. Zeit und Geld indeſſen hätten die Gefahr abgewendet, wären die Spanier draußen die einzigen Feinde geweſen. Die Partei der Ariſtokraten aber war die Herrin der Ereigniſſe. Mit einer Unbefangenheit betrieben ſie ihre Sache, die nur bei dem überaus milden Charakter Soderini's erklärlich erſcheint. Sie verhinderten jeden Entſchluß im Schooße der Regierung; ſtellten die Lage der Dinge ſo dar, als ſei es von den Medici nur darauf abgeſehen, ſich das Recht zu gewinnen, als bloße Privatleute die Stadt bewohnen zu dürfen. Der Gonfalonier wollte Alles der Entſcheidung des Volkes anheimgeben. In einer rührenden Rede ſprach er über ſich und ſeine Abſichten, die Thränen ſtiegen ihm auf, er war ein alter Mann der keine perſönlichen Feinde hatte, den nicht der Ehrgeiz ſondern die Güte

leitete. Er begehrte sein Amt niederlegen zu dürfen. Unter keinen Umständen wollte man das gestatten. Die Medici könnten zurückkehren, urtheilte man; als Privatleute, ja, aber als mehr nicht. Man beschloß zu rüsten und mit den vorhandenen Mannschaften die kleinen Festungen um die Stadt und diese selbst zu vertheidigen.

Die Volkspartei hatte bei diesen Entschlüssen scheinbar noch die Oberhand, ihrer Ausführung aber wußten die Pallesken lähmende Hindernisse in den Weg zu legen. Eine dumpfe Stimmung, ein Gefühl von Unsicherheit bemächtigte sich der Bürger, und all das bewegliche Auftreten des Gonfaloniers vermochte seinen Mangel an belebender Energie nicht zu ersetzen.

Cordona kam bis Prato, das, wenige Meilen von Florenz entfernt, besetzt und befestigt war. Weiter konnte er nicht vorwärts. Im Spätsommer bot das flache Land keinen Unterhalt, die Lebensmittel lagerten in Florenz und den kleineren Städten. Hunger und Krankheiten stellten sich ein. Cordona schlug mildere Saiten an: Soderini solle bleiben und der Bürgerschaft durchaus die Bestimmung der Bedingungen vorbehalten bleiben, unter denen die zurückkehrenden Medici Aufnahme fänden. Für sich begehre er eine mäßige Summe, nur um seine Soldaten zu bezahlen und das Land zu verlassen. Zu diesem Entschlusse trug der Umstand bei, daß König Ferdinand die Unterwerfung von Florenz immer mehr als eine zu starke Concession an den Papst erachtete und zu zweifeln begann, ob er sie gestatten solle, eine Stimmung, die bald so sehr die Oberhand gewann, daß er Cordona den festen Befehl zukommen ließ, umzukehren und die Dinge in Toscana beim Alten zu lassen.

Aber ehe diese letzten Entschließungen eintrafen, hatte Cordona gehandelt. Die Stadt verweigerte ihm Lebensmittel, deren er dringend bedürftig war. Baldassare Carducci, den der Gonfalonier in's spanische Lager geschickt hatte, schloß einen Accord; die Pallesken in der Stadt aber verzögerten seine Annahme von

Seiten der Bürgerschaft. Cordona, in der übelsten Lage, versuchte einen Gewaltstreich, griff Prato, das in Florenz für uneinnehmbar gehalten wurde, unversehens an, stürmte es und gestattete den Soldaten die Plünderung. Furchtbar wurde da gewirthschaftet. Ein Schrecken durchlief Florenz bei dieser Nachricht, wie damals nach den ersten Thaten der Franzosen im Jahre 94. Auch jetzt hatten seltsame Gewitterschläge die drohende Zukunft vorausverkündet, auch diesmal herrschte die geistige Schwüle, welche die Haltlosigkeit des allgemeinen Zustandes bekundete, dazu kein Mann an der Spitze des Staates, der als natürlicher Rückhalt schwacher Geister dastand, und als höhnische Begleitung der großen Rathlosigkeit der steigende Uebermuth der Pallesken, die mit den Medici draußen im Lager in geheimem Verkehr das Zusammengreifen einer gemeinschaftlichen Politik verabredeten.

Die Eroberung von Prato änderte die Forderungen Cordona's sogleich. Geld und Lebensmittel hatten sich vorgefunden, auch verstand sich das naheliegende Pistoja, Angesichts der Grausamkeiten, die von den Spaniern in Prato verübt worden waren, zu freiwilliger Lieferung dessen, was das Heer bedurfte. Florenz gegenüber begehrte man jetzt: Soderini fort; 50,000 Ducaten für den Kaiser; 50,000 für Cordona; 50,000 für die Armee. Die Medici dagegen verlangten immer noch nur das Eine: ohne alle Vorrechte als einfache Privatleute in ihre Vaterstadt zurückkehren zu dürfen.

Hätte man rasch gezahlt, so wäre auch jetzt noch die Freiheit zu retten gewesen, denn den Spaniern kam es auf das Geld an; die mediceische Partei jedoch ließ es zu nichts Förderlichem kommen. Die Pallesken begannen bereits, persönlich die Stadt zu verlassen, und beriethen mit Giulio dei Medici, wie am besten zu verfahren sei. Am zweiten Morgen nach der Erstürmung von Prato drangen Bartolommeo und Paolo Valori, zwei energische junge Männer, denen ihrer großen Schulden

wegen ein Umsturz der Dinge das Erwünschteste war, in's Zimmer des Gonfaloniers ein und stellten ihm die Wahl, zu sterben oder sich auf die Flucht zu machen, wozu sie ihm behülflich sein wollten. Soderini hatte längst weichen wollen, seine Freunde aber verhinderten ihn diesen Schritt zu thun, jetzt ließ er sich in das Haus der Vettori schaffen, die mit den Valori die Hauptanstifter dieses Planes waren, und von vielen Mitgliedern seiner Familie begleitet, mit einem Schutze außerdem von vierzig Bogenschützen, ritt er in der Nacht des 30. August davon. Seine ausgesprochene Absicht war, über Siena nach Rom zu gehen, wo der Papst ihm Schutz zugesichert hatte. Sein Bruder, der Cardinal, aber warnte ihn bei guter Zeit. Der Papst wollte ihn nur seiner Reichthümer wegen nach Rom in die Falle locken. Unterwegs schwenkte der Gonfalonier plötzlich von der Straße nach Rom ab und gelangte glücklich nach Ancona, von wo er über das Meer nach Ragusa ging.

Durch ihre Drohung, Soderini ein Leid anzuthun, hatten die Freunde der Medici die Signorie dahin gebracht, am selben Tage noch den Gonfalonier für abgesetzt zu erklären. Die Stadt accordirte mit Cordona; die Medici kehrten auf ihr ausdrückliches Begehren nur als Privatleute zurück; Florenz trat dem Bunde gegen Frankreich bei; der Kaiser erhielt 40,000, das spanische Heer 80,000 Ducaten, Cordona 20,000 zu eigener Verfügung. Bei der ersten Anzahlung verpflichtete er sich, das florentinische Gebiet zu räumen. Auch in Betreff der mediceischen, vom Fiscus verkauften Güter wünschten die ehemaligen Herren nichts weiter, als daß ihnen gestattet sein sollte, sie innerhalb einer bestimmten Frist gegen Baar zurückzukaufen.

Während über diese Bestimmungen verhandelt wurde und noch nichts abgeschlossen war, kam Giuliano dei Medici in die Stadt und durchritt, umgeben von seinen Anhängern, die Straßen. Dem Gesetz nach hätte man ihn tödten dürfen, denn noch immer war er ein Verbannter. Bald erschien auch Cordona, von Paolo

Vettori in das Consiglio grande feierlich eingeführt, wo er mitten unter den Signoren auf Soderini's leerem Sessel Platz nahm und in einer Anrede darauf drang, man solle durch geeignete Maßregeln die Stellung der Medici in der Stadt zu einer sicheren machen. Näher erklärte er sich nicht. Man nahm diese Worte mit ungünstigem Erstaunen auf, das Odium aber fiel mehr auf Vettori, durch den Cordona gleichsam in das Consiglio hineingedrängt worden war.

Ich erzähle diese Begebenheiten genauer, weil die Taktik der Medici aus ihnen mit so großer Deutlichkeit hervortritt. Immer bescheiden zurückstehen, immer Andere vorschieben, nie etwas fordern, Alles sich aufdrängen lassen und dabei die Dinge völlig in der Hand haben: so verfuhren sie. Besonders wichtig aber ist, zu bemerken, wie sie das Mittel des Temporisirens anwenden. Sie kennen die Natur der Bürgerschaft genau, die lieber den ungesetzlichsten Boden für legal nimmt, sobald sich auf ihm bestimmte Propositionen regelrecht verhandeln lassen, als vor allen Dingen eine solide Basis zu fordern. Deshalb widersprechen die Medici selten und lassen die guten Leute reden und beschließen; wunderbar, wie man ihnen darauf hin gestattet, die eigentlichen Grundlagen des ganzen Zustandes umzustoßen und nach Belieben einen neuen Bau aufzuführen.

Cordona hatte im Consiglio nichts zu thun und nichts zu reden, dennoch debattirt man seine Vorschläge. Es sollten eine Anzahl Bürger als Vertreter der Stadt gewählt und eine gleiche Anzahl von den Medici's genannt werden, die in Verbindung mit Cordona, der als unparteiischer Dritter dazwischen stände, dictatorische Gewalt erhielten, die Aemter frisch zu besetzen. Dies ein Vorschag. Oder, es sollte aus denen, welche bisher die höchsten Staatsämter bekleidet hätten, sowie aus fünfzig Bürgern, welche von den momentan fungirenden höchsten Collegien zu ernennen wären, ein Senat erwählt werden. Auch möchte man acht junge Leute, denen das gehörige Alter fehlte, für amtsfähig

erklären, um die guten Dienste einiger jüngeren Pallesken zu belohnen. Endlich, es sollte ein Gonfalonier auf ein Jahr mit vierhundert Ducaten Gehalt erwählt werden; und so weiter. Bei solchen Vorschlägen verging die Zeit. Im Consiglio grande wurde mit einer Majorität von drei gegen zwei ein Ridolfi zum Gonfalonier auf ein Jahr gemacht, ein naher Verwandter der Medici, aber zugleich ein Piagnone. Die Wahl erregte allgemeine Zufriedenheit. Unterdessen blieben die Spanier im Lande. Die Soldaten kamen häufiger in die Stadt. Auf Wagen brachten sie den Raub aus Prato herein und boten ihn feil. Das dauerte in den September. Am 15. Abends sollte der Cardinal feierlich in den Palast der Signoren eingeführt werden. Die Herren versammeln sich und warten. Er bleibt aus. Man fängt an Unheil zu fürchten. Im Palast der Medici ist Alles dunkel und still; man beruhigt sich. Am anderen Morgen aber kommen die Medici. Fremde und einheimische Freunde in Waffen umgeben sie, unter dem Geschrei palle! palle! ziehen sie auf den Platz. Oben sitzen die Signoren; Giuliano dei Medici tritt in den Saal, Andere folgen ihm. Was er begehre. Nichts als seine Sicherheit verlange er! eine Antwort, die seine Begleiter im Chor wiederholen. Fragen und Antworten folgen jetzt rasch aufeinander. Das Parlament soll berufen werden, beschließt man.

Die große Glocke wird gerührt. Die Bürger kommen bewaffnet auf dem Platze zusammen. Die Feinde der Medici hüteten sich da wohl, draußen sichtbar zu werden. Die Signorie stand auf der Rednerbühne neben dem Thore des Palastes (dies war die erste Revolution die der David des Michelangelo mit ansah), Giuliano stand da auch, die große Fahne in den Händen, und die Fünfundzwanzig wurden gewählt. Die Fremden und Soldaten stimmten so gut mit wie die Bürger, denn die Truppen der Republik hatten sich von draußen alle in die Stadt gezogen, um sich den Medici's, den neuen Herren der Stadt, dienstwillig

zu erweiſen. Die Fünfundzwanzig annulliren das Conſiglio grande, beſetzen die Aemter neu und heben die eingeführte Nationalbewaffnung auf, eine Art Landwehr, bei deren Zuſtandekommen Machiavelli beſonders betheiligt war. Der Regierungspalaſt erhält eine Beſatzung ſpaniſcher Truppen unter Paolo Vettori. Im Palaſte der Medici findet ſich endlich die vertriebene Familie zuſammen: die Stadt war auf die legitimſte Weiſe unter ihre Botmäßigkeit zurückgekehrt. —

Es ſind genug Briefe erhalten, um erkennen zu laſſen wie Michelangelo von Rom aus an allen Schickſalen Toscana's Theil nahm. Ununterbrochen empfing er Mittheilungen von den Seinigen und gab Antwort. Im September, als die Dinge ſchlimm ſtanden, war ſeine Meinung, ſie ſollten Alles im Stiche laſſen und nach Siena entfliehen, denn das Leben ſei mehr werth als Beſitz und wenn ihnen Geld fehle, wolle er dafür ſorgen.

Vierzehn Tage ſpäter, als die Medici eingezogen waren, erachtet er die Gefahr für beſeitigt, die von den ſpaniſchen Truppen gedroht hatte. Nun dagegen ermahnt er Vater und Bruder wieder zur Sparſamkeit, denn wenn ihnen auch zu Dienſten ſtehe was er beſitze, ſo gelte das doch nur für den äußerſten Fall. Sie möchten ſtill weiter leben und ſich mit Niemanden einlaſſen; Niemanden weder Freundſchaft noch Vertrauen zeigen, denn kein Menſch wiſſe das Ende, das dieſe Dinge nehmen könnten.

Unter ſolchen fortwährenden Kämpfen um das Geſchick der Seinigen und des Vaterlandes malte Michelangelo an ſeinen Sibyllen und Propheten. Wiederum drängte der Papſt auf Abſchluß und wollte keinen Urlaub geſtatten. Eines Tages erſcheint er oben und wünſcht zu wiſſen, wann Michelangelo denn endlich fertig ſein werde. ‚Wenn ich kann,‘ antwortet dieſer. ‚Du haſt wohl große Luſt, daß ich dich von dem Gerüſt herunterwerfen laſſe?‘ donnert ihn jetzt Giulio an. Michelangelo geht nach Hauſe und macht ſich fertig, ohne Weiteres abzureiſen. Da

ſtürzt der junge Accurſio, der Lieblingspage des Papſtes herbei, bringt funfzig Scudi, entſchuldigt den heiligen Vater ſo gut es gehen will und beſänftigt Michelangelo, der nun auf einige Tage nach Florenz geht und ſich dann zur Arbeit in Rom wieder einfindet. Condivi erzählt nicht genau, wann das vorfiel. Im September 1512 theilt Michelangelo ſeinem Vater mit: die Capelle ſei beendet und der Papſt in hohem Grade zufriedengeſtellt. ‚Im Uebrigen,‘ fährt er fort, ‚gehen die Dinge nicht wie ich wünſchte, aber die Zeiten tragen Schuld, die unſerer Kunſt nicht günſtig ſind. Zu Allerheiligen werde ich diesmal nicht nach Florenz kommen können. Sorgt für euch ſelber und kümmert euch nicht um die Sorgen anderer Leute.‘ Zu Allerheiligen 1512 wurde die Capelle geöffnet, in welcher der Papſt Hochamt hielt und wo wiederum ganz Rom zuſammenſtrömte um das vollendete Werk anzuſtaunen.

Dennoch war Giulio noch nicht zufrieden. Seine Ungeduld war Schuld daran geweſen, daß Michelangelo die Malerei für fertig erklärt hatte, ehe die letzten Retouchen mit Ultramarin und Gold darauf angebracht worden waren. Jetzt ſollte das Gerüſt wieder aufgeſchlagen und die Verſäumniß nachgeholt werden. Michelangelo widerſetzte ſich. ‚Das ſeien keine Leute geweſen, die er da gemalt habe, welche Gold getragen hätten.‘ Aber es werde ärmlich ausſehen, erwiderte Giulio. ‚Auch waren es ja nur Leute ohne irdiſches Hab und Gut,‘ entgegnete Michelangelo, und die Sache unterblieb.

Dies iſt das Letzte, was Michelangelo für Papſt Giulio arbeitete.

Neuntes Kapitel.

1512—1525.

Giulio's letzte Unternehmungen. — Das Grabmonument. — Untergang des Cartons der badenden Soldaten. — Leo der Zehnte in Florenz. — Façade von San Lorenzo. — Lionardo da Vinci. — Raphael. — Gemälde in der Farneſina. — Sebaſtian del Piombo. — Eröffnung der Steinbrüche bei Pietraſanta und Serravezza. — Einſtellung des Façadenbaues von San Lorenzo. — Tod Giuliano's und Lorenzo's dei Medici. — Der Cardinal Giulio dei Medici Regent in Florenz. — Denkmal für Dante. — Die Erweckung des Lazarus von Sebaſtian del Piombo. — Tod Raphael's. — Die Sacriſtei von San Lorenzo. — Der Chriſtus in der Minerva in Rom. — Tod Leo des Zehnten. — Adrian der Sechſte. — Der Cardinal Medici Papſt. — Statuen Giuliano's und Lorenzo's dei Medici.

1.

Freilich wollte Giulio nichts wiſſen von Tod. Er trug ſich mit politiſchen Plänen als ſtänden ihm noch Dutzende von Jahren in Ausſicht. Er hatte Siena dem Kaiſer abgekauft für den Herzog von Urbino, das heißt Siena war altes kaiſerliches Lehen und Maximilian gab für eine beſtimmte Summe den nothwendigen Vorwand zum Kriege her. Giulio hatte ferner die Spanier zum Feldzuge gegen Ferrara im Solde. Er wollte die Medici wieder aus Florenz forthaben, weil ſie ſich dort zu unabhängig geberdeten; er wollte in Genua einen andern Dogen einſetzen: alles im Frühjahr 1513. Und doch lag er ſeit Weihnachten ſchon zu Bette. Aber es giebt Naturen, deren Energie die Schwäche des Körpers überwindet und Wachs in Stahl umſchmiedet. Die letzten Thaten des Papſtes zeigen ihn als einen

solchen Mann. Mitten aus dem Fieber hatte er sich vor Kurzem noch in die Kälte des Winters gestürzt, das Volk von Bologna staunte, wenn er auf einem widerspenstigen Pferde dennoch fest durch die Straßen sprengte. Er wollte die Franzosen aus Italien haben: die Barbaren sollten fort, die ihn sein Leben lang in seinen Plänen aufgehalten, obgleich er ihre Hülfe benutzte; als Erlöser Italiens von äußeren und inneren Tyrannen erschien er sich selbst zu nothwendig an seinem Platze, als daß ihn aus dieser sich nach frischen Thaten sehnenden Kraft der Tod mit sich führen könnte. Am 21. Februar 1513 aber traf das Ende aller Dinge doch ein. Der Papst war wirklich todt diesmal und täuschte die Welt nicht wieder.

Bis zum Aeußersten hielt er fest an seinen Herrschergedanken. Ich finde eine Aehnlichkeit mit Friedrich dem Großen in seinem Charakter, dessen Alter auch kein Abnehmen des Geistes bekundete, der wie Giulio eines Tages zerbrach, weil der einen Hälfte unseres Wesens nur beschränkte Dauerhaftigkeit zugemessen ist, und der eine Stirn voll kühner Gedanken zur Befreiung Deutschlands mit in's Grab nahm, zu denen sich lange kein Erbe meldete. Je mehr Giulio wagte, je treuer schien ihm das Glück, je heftiger ward er selber. Auch Friedrich wurde immer gewaltsamer mit zunehmenden Jahren. Sie lernten beide mehr und mehr, daß Handeln die einzige Art sei die Dinge zu fördern, und daß rasches, blitzartiges Vorgehen die einzige Art zu handeln sein dürfe, endlich aber, daß das Glück oder das Schicksal, oder wie man die Macht nennen will, von der der irdische Ausgang der Dinge abhängig ist, dadurch zu einer fast dienenden Gewalt gemacht werde, daß man sie herausfordere und von vornherein als Bundesgenossin betrachte. Denn der allein darf handeln, der eine Ahnung hegt vom Gelingen seines Anschlags, und dem Unglücke geht der Zweifel an der eigenen Ueberlegenheit voran.

Wenn irgend ein Mann den Geist Giulio's zu begreifen

fähig war, so ist es Michelangelo. Gleich nach dem Tode des Papstes, den man nun wohl seinen alten Freund nennen darf, nahm er die Arbeit am Grabmonument wieder auf. Bei seinem Leben hatte Giulio nicht wieder daran gewollt: in seinem Testamente aber war gesagt, Michelangelo solle das Werk fortführen.

Zwischen Michelangelo und dem Erben des Papstes wurde den 6. Mai 1513 ein Contract geschlossen, demzufolge das Werk in anderer Gestalt errichtet werden sollte. Das dafür angefertigte Modell ist nicht mehr vorhanden, aber im Contracte selber ist es beschrieben. Das Grabmal sollte nicht mehr frei in der Kirche stehen, sondern mit einer der schmäleren Seiten an die Wand anstoßen. Während die beiden unteren Stockwerke ziemlich der Darstellung entsprechen, die Condivi vom ersten Entwurfe giebt und die von der noch vorhandenen Zeichnung bestätigt wird, war für die dritte Etage ein an die Wand sich anlehnender Abschluß von bedeutender Höhe beabsichtigt. Deshalb auch wohl nennt Michelangelo das neue Project ‚größer' als das frühere, maggior cosa, eine Größe, die allerdings nur durch die Benutzung der Wand erzielt worden war. Ein Preis von 16,500 Kammer-Ducaten wurde festgesetzt. Soviel Bronzetheile sollten dabei in Anwendung kommen, daß Michelangelo seinen Bedarf dafür auf mehr als 200 Centner Metall berechnete.

In den Jahren 1513 bis 1516 sehen wir ihn dieser Arbeit zumeist hingegeben. Er ließ die Blöcke aus seiner Werkstätte am Vatican weit herüber zum Macel dei Corvi schaffen, unweit des Capitols, wo viele Bildhauerwerkstätten lagen und wo er ein eigenes Haus inne hatte, das er bis zu seinem Tode bewohnt hat. Auch bot dieser Umzug den Vortheil, daß er aus der ungesunden leoninischen Vorstadt in einen der gesündesten Theile Rom's versetzt wurde.

Ich nehme an, daß er anfangs mit dem Moses vorzüglich beschäftigt war, obgleich die Statue nach dieser Zeit noch vierzig Jahre in seiner Werkstatt blieb. Es ist als wäre diese Gestalt

die Verklärung all der gewaltigen Leidenschaften, die die Seele des Papstes erfüllten, das Abbild seiner idealen Persönlichkeit unter der Gestalt des größten, gewaltigsten Volksführers, der jemals eine Nation aus der Knechtschaft zu eigener Stärke wieder emporgebracht.

Wer die Statue einmal gesehen hat, dem muß ihr Eindruck für immer haften bleiben. Eine Hoheit erfüllt sie, ein Selbstbewußtsein, ein Gefühl, als ständen diesem Manne die Donner des Himmels zu Gebote, doch er bezwänge sich ehe er sie entfesselte, erwartend ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten.

Er sitzt da, als wollte er eben aufspringen, das Haupt stolz aus den Schultern in die Höhe gereckt, mit der Hand, unter deren Arme die Gesetzestafeln ruhen, in den Bart greifend, der in schweren Strömen auf die Brust sinkt, mit weit athmenden Nüstern und mit einem Munde, auf dessen Lippen die Worte zu zittern scheinen. Ein solcher Mann vermochte wohl ein empörtes Volk zu dämpfen und wie ein wandelnder Magnet es mitten durch die Wüste und durch das Meer selber sich nachzuziehen.

Was bedarf es der Nachrichten, der Briefe, der Rechnungen, der Urkunden über Michelangelo, wenn wir ein solches Werk besitzen, dessen jede Linie ein Schriftzug seines Geistes ist?

Der Moses ist die Krone der modernen Sculptur! Nicht allein dem Gedanken nach, sondern auch in Anbetracht der Arbeit, die, von unvergleichlicher Durchführung, sich zu einer Feinheit steigert, die kaum weiter getrieben werden könnte. Welch ein Paar Schultern mit den Armen daran! Welch ein Antlitz! Die drohend sich zusammenballenden Stirnmuskeln, der Blick, als überflöge er eine ganze Ebene voll Volkes und beherrschte es, die Muskeln der Arme, deren unbändige Kraft man empfindet! Was meißelte Michelangelo in diese Gestalt hinein? Sich selbst und Giulio: beide scheinen sie drinzustecken. All die Kraft, die

Michelangelo beſaß, unverſtanden von der Welt, zeigte er in dieſen Gliedern, und die dämoniſch aufbrauſende Gewaltſamkeit Giulio's in ſeinem Antlitz. Man fühlt, wie Ulrich von Hutten von dieſem Papſte in bewundernder Ironie ſagen konnte, er habe den Himmel mit Gewalt ſtürmen wollen, als man ihm oben den Eintritt verweigerte.

Sicher dagegen wiſſen wir, daß Michelangelo im erſten Jahre Papſt Leo's auch an einem der beiden gefeſſelten Jünglinge arbeitete, welche damals noch für das Grabmal beſtimmt, ſpäter, als die Maße verkleinert wurden, als zu koloſſal fortblieben und nach Frankreich kamen. König Franz ſchenkte ſie dem Connetable von Montmorency, der ſie als äußerlichen Schmuck ſeines Schloſſes in Ecouen aufſtellte. Von dort brachte ſie der Cardinal Richelieu in eins ſeiner Schlöſſer von Poitou, ſeine Schweſter ſie in ſpäteren Zeiten nach Paris, 1793 wurden ſie dort öffentlich verkauft und für das Muſeum des Louvre erſtanden, in dem ſie heute befindlich ſind.

Die eine dieſer beiden Statuen iſt es, die als Gegenſatz des Moſes angeführt werden ſoll, damit es nicht den Anſchein habe, als ob die Bewunderung dieſes Werkes zugleich Alles erſchöpfte, was bei Michelangelo im höchſten Sinne bewundert werden kann: die Darſtellung des Großen, Ueberwältigenden, Furchtbaren, des terribile mit Einem Wort. Vielleicht iſt die zarte Schönheit dieſes ſterbenden Jünglings noch durchdringender als die Gewalt des Moſes.

Perſönliches Gefühl kann hier allein den Ausſchlag geben. Wenn ich ausſpreche, daß ſie für mich das erhabenſte Stück Bildhauerarbeit iſt, das ich kenne, ſo thue ich das in Erinnerung an die Meiſterwerke der antiken Kunſt. Der Menſch bleibt immer beſchränkt. Es iſt unmöglich, im weiteſten Leben Alles vor Augen gehabt zu haben, und das, was man geſehen hat, ſtets in der beſten, würdigſten Stimmung betrachtet zu haben. Allein es giebt ein unbewußtes Wiederkäuen deſſen, was man

erlebte, neben dem bewußten Genusse der Betrachtung, und was als endliches Resultat dieser willenlos arbeitenden Thätigkeit in der Seele zurückbleibt, ist es am Ende, worauf man sich allein als auf das Resultat der Erfahrung berufen kann. Frage ich mich, welches Werk der Sculptur nennst du zuerst, wenn das beste genannt werden soll, so liegt auf der Stelle die Antwort da: den sterbenden Jüngling des Michelangelo.

An Unschuld in Auffassung der Natur lassen sich mit dieser Gestalt nur die besten griechischen Arbeiten vergleichen, in denen sich ebenfalls keine Spur von Schaustellung dessen, was man zu schaffen im Stande sei, sondern der einfachste angemessenste Ausdruck der Natur darbietet, wie sie der Künstler empfand und sich allein zur Freude nachbilden wollte. Welches Werk eines antiken Meisters aber besitzen oder kennen wir, das uns so nahe stände als dieses, das uns tiefer in die Seele griffe wie diese Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt? Dieser äußerste Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, dieser Schauder des Abschieds zugleich und der Ankunft, dies Zusammensinken kraftvoller, jugendlicher Glieder, die, wie ein leerer, prachtvoller Panzer, gleichsam von der Seele fortgestoßen werden die sich emporschwingt, und nun, indem sie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch so ganz noch zu umhüllen scheinen.

Mit einem über die Brust unter den Achseln herlaufenden Bande ist er an die Säule gefesselt, es schwinden ihm eben die Kräfte, das Band hält ihn aufrecht, er hängt beinahe darin, die eine Achsel wird emporgezwängt, zu der der rückwärts sinkende Kopf sich seitwärts hinneigt. Die Hand dieses Armes ist auf die Brust gelegt, der andere erhebt sich eingeknickt hinter dem Haupte in der Stellung wie man im Schlafe den Arm zu einem Kissen des Kopfes macht, und ist so am Gelenk angefesselt. Die Knie, dicht aneinander gedrängt, haben keinen Halt mehr; keine

Muskel ist angespannt; Alles kehrt in die Ruhe zurück die den Tod bedeutet. —

Die Räume, welche im Berliner Neuen Museum für die Gypsabgüsse bestimmt sind, bestehen aus aneinanderstoßenden Sälen, welche, mit den Erzeugnissen griechischer Kunst beginnend, bis auf die der heutigen Zeit führen. Tritt man aus der Mitte der griechischen Werke unter diejenigen, welche in den Zeiten der römischen Kaiser von den Nachkommen jener ältesten Generationen griechischer Künstler gearbeitet worden sind, so kann man sich des Eindruckes der Kälte und der kühlen Eleganz nicht erwehren, die an die Stelle des herzlichsten Zusammenhanges mit der Natur und der unschuldigen Grazie getreten sind. Jene späteren speculirten auf das unfreie römische Publikum, die Griechen dachten an das eigene freie Volk. Die griechischen Werke athmen eine in sich zufriedene glückliche Kräftigkeit aus, die römischen den künstlichen Parfüm vollendeter Virtuosität: es sind Leistungen, siegreiche Lösungen schwieriger Aufgaben, das Gefühl aber mangelt, daß der Künstler, der hier formte, sich seinem eigenen Herzen zu genügen sehnte. Seine Statuen waren nur die verhüllenden Ornamente des todten Mauerwerks, aus dem die römische Gesellschaft in den Tagen der Kaiserherrschaft gebaut war.

Dagegen die Griechen! Ich betrachte, von Figur zu Figur fortschreitend, den Festzug des Parthenonfrieses: die sprengenden Reiter, — wie die Verse eines herrlichen Gedichtes scheinen sie dahinzufluthen! — die Jünglinge welche die Stiere führen, die Jungfrauen mit den Gefäßen: es liegt viel Zeit zwischen heute und damals, aber ich glaube mitten unter dem Volke gelebt zu haben, und erst, wenn ich zu den Römern komme, drängt sich das Gefühl der Vergangenheit wieder auf.

Dieser Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wiederholte sich in den modernen Zeiten. Wir erblicken die ersten Bemühungen des Mittelalters: unbehülfliche Anfänge, die sich

zu der vollendeten Technik der antiken Meister ähnlich verhalten wie die ältesten Werke der Griechen vielleicht zu denen der Aegypter, die seit undenklichen Jahren freie, auf's feinste der Natur nachgearbeitete Sculpturen lieferten. Eine seltsame Mischung eigenthümlicher Nachbildung des Lebendigen und bewußter Benutzung der in den Ueberresten der antiken Kunst gebotenen Vorbilder tritt uns in den Werken der ältesten Italiener entgegen. Immer umfangreicher wird dann die erneute Bekanntschaft mit den aus den Tiefen der Erde wieder an's Licht gezogenen Sculpturen der Alten, die hier wie eine verloren gegangene Schöpfung götterartig jetzt über dem stehen, was man aus eigener Kenntniß zu schaffen vermag; zugleich aber, im Kampfe mit der sich hingebenden Nachahmung, ein immer erneuter, immer glücklicherer Anschluß an die Natur. Ghiberti sehen wir sich fügsamer den Alten unterordnen, Donatello widerstrebender, endlich in Michelangelo die Versöhnung beider Richtungen, und durch den Hinzutritt der eigenen Kraft aus Allem, was bisher geschehen war, die Blüthe einer neuen Kunst, die über die vorher geschaffenen Werke größere hinstellt.

Wie die Meister der alten Griechen, arbeitete Michelangelo, als Mitglied eines schönen mächtigen Volkes, zu dessen Verherrlichung. Im Herzen den noch ungebrochenen Stolz auf die Freiheit des Vaterlandes, sah er sich von Männern umgeben, welche dachten, wie er, und einen Fürsten sich zur Seite, dessen Devise die Wiederherstellung der Freiheit von Italien war.

So wahrhaft die für das Grabmonument dieses Mannes bestimmte Statue des Moses seinen Willen, seine Kraft und seine Sehnsucht zum Ausdruck bringt, ebenso wahrhaftig ist auch die Gestalt des sterbenden Jünglings kein bloßes Symbol geblieben: mit dem Tode Giulio des Zweiten starben die Künste hin. Nach ihm kam kein Fürst mehr, der würdige Aufgaben für große Künstler zu ersinnen vermochte, und keine Zeit der Freiheit brach ein in irgend einem Lande, durch die den Werken

der bildenden Kunst jener letzte Schimmer der Vollendung und großartiger, hinreißender Inhalt allein verliehen werden kann.

2.

Das Emporkommen der Medici in Florenz und in Rom brachte Michelangelo die doppelte Aufgabe, nicht nur als römischer Künstler mit Papst Leo, sondern auch als Florentiner Bürger sich mit den neuen Gebietern von Florenz gut zu stellen.

Denn als Künstler blieb ihm in Florenz nichts mehr zu thun. Von den alten unerledigten Aufträgen hatte er sich frei gemacht. Die zwölf Apostel für Santa Maria del Fiore waren schon 1512 unter eine Anzahl jüngerer Bildhauer vertheilt worden, die sie im Laufe der nächsten zehn Jahre zu Stande brachten. Von der kolossalen Statue für den Platz am Regierungspalaste war keine Rede mehr. Ebensowenig von der Malerei im Saale des Consiglio grande. Soderini war ja fort, das Consiglio aufgehoben und der Saal, seiner früheren Würde entkleidet, absichtlich zum Aufenthalte von Soldaten erniedrigt, deren an die Wände anstoßende Piken vielleicht die Schuld trugen, daß Lionardo's bereits vollendetes Werk zu verschwinden begann.

Ueber beide berühmte Cartons muß hier noch ein Wort gesagt werden.

Fest steht, daß sie zerstört und verschwunden sind, nachdem sie eine kurze Reihe von Jahren als Musterdenkmale gleichsam dessen, was die florentinische Kunst zu schaffen vermöchte, Lionardo's Werk im Saale der Päpste, Michelangelo's Carton im großen Saale des Regierungspalastes aufgestellt gewesen waren. Eine ganze Reihe heranwachsender Künstler zeichnete vor ihnen und empfing aus ihren Linien die ersten Eindrücke. Einer von diesen jungen Leuten wird von Vasari des Verbrechens angeklagt, Michelangelo's Carton böswillig zerschnitten zu haben. Und zwar soll die That im Jahre 1512

begangen worden sein, in jenen Tagen der Unruhen, als Niemand für die Werke der Kunst Zeit und Gedanken übrig hatte.

Bandinelli ist sein Name. Wir kennen ihn aus Cellini's Lebensbeschreibung, der auf genügende Weise dafür gesorgt hat, den unausstehlichen Charakter dieses Bildhauers zu verewigen. Vasari urtheilt nicht besser über ihn. Beides aber könnten die Erzählungen neidischer Kunstgenossen sein. Doch es ist eine lange Folge von Bandinelli's eignen Briefen erhalten, hinreichend, den neidischen, falschen, verleumderischen Geist und die alberne Eitelkeit des Mannes offenbar zu machen. Dazu treten seine geschmacklosen Werke noch. Nur eins muß man ihm lassen: unermüdliche Arbeitsamkeit; und von einem Verbrechen dürfen wir ihn freisprechen, mögen auch die anderen Niederträchtigkeiten wahr sein: er kann den Carton des Michelangelo im Jahre 1512 nicht zerschnitten haben.

Vasari erzählt allerdings ganz genau, wie Bandinelli sich den Schlüssel verschafft, wie er als ein Anhänger der Lionardo'schen Partei Michelangelo gehaßt und beneidet habe, und was die Stadt dazu gesagt, nachdem die That begangen war. Aber es ist gelogen. Vasari zeigt sich erbärmlich bei dieser Gelegenheit. In der ersten Ausgabe seines Buches findet sich Bandinelli's Leben nicht. In dem Michelangelo's wird da nur gesagt, der Carton sei im Jahre 1517, als der Herzog Giuliano im Sterben gelegen und Niemand Zeit gehabt hätte, sich darum zu kümmern, zerschnitten worden; die einzelnen Stücke seien verloren gegangen. Als die zweite Ausgabe des Bandes erschien, war Bandinelli inzwischen gestorben und seine Biographie wurde den andern beigefügt. Hier nun erscheint in Bandinelli's Leben die Anklage, daß er 1512, als in Florenz alles drüber und drunter ging, in den Saal des Palastes geschlichen sei und den Carton zerschnitten habe, während zugleich im Leben Michelangelo's die alte Angabe von dem was 1517 vorgefallen sei, von Vasari gedankenlos wiederholt wird.

Also in demselben Buche schon ein Widerspruch. So stark aber war der Eindruck von Bandinelli's unerträglichem Wesen, daß man die Anklage als begründet angenommen und was für ihn zu sagen war, außer Acht gelassen hat. Zwei Umstände sprechen ihn frei. Erstens Condivi's Schweigen. Condivi sagt, der Carton sei verloren gegangen, man wisse nicht wie. Hätte Bandinelli die That begangen, Condivi (Michelangelo selbst also) würde sie wenigstens angedeutet haben. Zweitens aber giebt uns Benvenuto Celliniselbst das Mittel an die Hand, noch schärferen Gegenbeweis zu führen.

Cellini erzählt, wie er sich erst im Jahre 1513 ernstlich entschieden habe, bei der Goldschmiedekunst zu bleiben; wie er darauf in Siena, Bologna und Pisa gearbeitet und endlich, nach Florenz zurückgekehrt, vor dem Carton des Michelangelo und dem Lionardo's gezeichnet habe. Dies muß also nothwendiger Weise nach 1513 gewesen sein. Hätte Bandinelli aber statt 1512, 1517 die That begangen, so wäre auch Cellini nicht der Mann gewesen, sie unerwähnt zu lassen, denn er haßte Bandinelli wie Gift und verehrte Michelangelo's Carton als das Höchste was jemals von diesem geschaffen worden sei.

Diese böse Erinnerung also brachte die Rückkehr der alten herrschenden Familie für Michelangelo nicht mit sich. Ueberhaupt scheint er das abermalige Emporkommen der Medici zu jener Zeit nicht mit ungünstigen Augen betrachtet zu haben.

‚Theuerster Vater,' hatte er nach dem Wiedereintritte der ehemaligen Herren in die Stadt an den alten Lodovico geschrieben, ‚in Eurem letzten Briefe steht, ich möchte kein Geld bei mir im Hause halten und keins bei mir tragen, und dann, es sei bei Euch darüber gesprochen worden, daß ich mich in ungünstiger Weise über die Medici geäußert hätte. Was das Geld anbelangt, so liegt, so viel ich davon habe, in der Bank bei den Balducci's, und ich führe bei mir zu Hause oder in der Tasche nur, was ich zu den täglichen Ausgaben bedarf. Was die Medici anlangt,

so habe ich niemals gegen sie gesprochen, es sei denn, wie alle Welt über sie geurtheilt hat. So zum Beispiel über das, was in Prato geschehen ist. Darüber aber würden die harten Steine geredet haben, wenn sie Stimme hätten. Und in der Art ist viel über sie gesagt worden, was ich gehört und wiederholt habe: ob es wahr sei, daß sie so auftreten und so übel wirthschaften; doch will ich nicht sagen, daß ich es geglaubt hätte, und Gott gebe, daß es gelogen sei. Vor vier Wochen aber hat Jemand, der sich meinen besten Freund nannte, sehr stark bei mir gegen sie losgezogen, ich verbat mir das jedoch und sagte ihm, es sei nicht recht so zu reden und er möge stillschweigen. Es wäre doch gut, wenn Buonarroto unter der Hand herausbrächte, von wem man die Angabe haben will, daß ich gegen die Medici gesprochen, ich könnte dann nachforschen, ob es von einem von denen kommt, die sich so freundschaftlich an mich heranmachten, und kann mich in Zukunft vorsehen. Ich bin gegenwärtig ohne Arbeit und warte ab, daß mir der Papst einen Auftrag gebe.'

So hatte Michelangelo's Meinung Ende 1512 oder Anfang 1513 gelautet, als Papst Giulio noch lebte. In dem Maaße aber, als die Medici sich mehr und mehr in ihrer alten Heimath festsetzen, kehrte größeres Vertrauen zu ihnen zurück und Michelangelo, der in ihrem Hause aufgewachsen war und sie alle persönlich kannte, hatte keinen Grund sich auf Seiten ihrer Gegner zu stellen.

In der That benahmen sich die Medici unter der Leitung des Cardinals so gut, daß selbst ihre Feinde ihnen die Anerkennung nicht versagen konnten, es werde von ihnen in altgewohnter, vollendeter Staatsweisheit die richtige Mitte innegehalten.

Sie verfuhren als ausgelernte Kenner des florentinischen Naturells. Die Stellung, die ihnen bei ihrem ersten Auftreten gegeben worden war, erschien bald nur als das Resultat der drängenden Aufforderungen Cordona's, denen sich nicht ausweichen ließ; der Staatsstreich und die Berufung des Parlamentes, als

Gewaltmaßregeln, zu denen ſie die Uneinigkeit des Conſiglio grande geradezu gezwungen hatte; das Nachfolgende war das Werk der freien Bürgerſchaft geweſen. Die ſpaniſchen Truppen führten freilich fünfhundert Gefangene, Männer und Weiber, mit ſich fort und brandſchatzten das Land, eine gräuliche Bande dieſe Armee, mit Türken und allem möglichen Geſindel darunter, an baarem Gelde hatten ſie von Florenz allein 150,000 Ducaten bezogen, das abgerechnet, was Lucca und Siena zahlten um ſich loszukaufen, — aber die Medici waren es, die ihren Abzug vermittelten, während die Soderini ja daran Schuld geweſen, daß ſie in's Land kamen! Denn der Cardinal Giovanni hatte nur als Legat den Befehlen des Papſtes gehorcht, Giulio dei Medici nichts gethan, als den Palleſken in Florenz guten Rath gegeben, Giuliano diente beim Heere, und Lorenzo, Piero's Sohn, für den die Stadt eigentlich erobert wurde, hatte ſich gar nicht bei den Ereigniſſen betheiligt. Dieſer ſtellte ſich dann erſt ein als Alles abgemacht war, und betrat die Stadt als ein Jüngling, der von nichts gewußt und zu nichts verholfen hatte.

Begnadigungen der verurtheilten Bürger waren die erſte Handlung der Medici. Anhänger der Soderini, die in äußerſter Furcht ſchwebten, wurden perſönlich aufgeſucht, mit Verſicherungen der Hochachtung beruhigt oder gar in Schutz genommen; die Verbannung der Soderini in der mildeſten Form ausgeſprochen. Der Gonfalonier ſollte auf fünf Jahre Raguſa nicht verlaſſen dürfen, die Anderen kamen mit zwei Jahren durch. Es handelte ſich ja nur um die Sicherheit des Staates; die Medici dachten nicht daran, Rache zu nehmen.

Zu gleicher Zeit die Entfaltung äußerlichen Glanzes. Giuliano und Lorenzo errichteten zwei Verbindungen junger reicher Leute zum Zwecke öffentlicher Vergnügungen. Die Geſellſchaft Giuliano's hieß die compagnia del diamante, weil der Diamant das Zeichen Lorenzo's, ſeines ſeligen Vaters, geweſen war, während die compagnia del broncone, Lorenzo's Schaar, das

Symbol des verstorbenen Piero, einen Zweig, führte. Diese beiden verherrlichten den Carneval des Jahres 13. Während Papst Giulio zu Rom im Sterben lag, bezeichneten prachtvolle Feste das erneute Aufblühen der Medici in Florenz. Das sind die romantischen Zeiten, von denen Vasari so gern spricht, der damals geboren wurde und in seinen Kinderjahren sich erzählen ließ, welch eine pompöse Rolle die florentiner Künstlerschaft dabei spielte.

Hinter dieser Delicatesse und Zurückhaltung aber lauerte die äußerste Vorsicht, und wo diese besorgt zu werden begann, griff unter dem Sammetmantel hervor eine Tatze mit scharfen Krallen, die keine Rücksicht kannte. Die Partei der Palleskeu begann sich zu sondern, nachdem die Medici endlich wieder oben saßen. Unter den Soderini's war es gleichsam Mode geworden, Palleske zu sein, mehr aus Opposition gegen den halb demokratischen Gonfalonier, als aus Anhänglichkeit an die verflossene Herrschaft der seit beinahe zwanzig Jahren vertriebenen Familie. Nun war sie wieder da und Soderini fort, die eine Gewalt ersetzt durch die andere: die alten Arrabiaten, die weder die Demokratie noch die Medici, sondern sich selbst oligarchisch an der Spitze der Dinge sehen wollten, fingen an in der Stille zu wühlen. Die Capponi, Albizzi und die alten Erbfeinde, die nach Vertreibung Piero's rehabilitirten Pazzi, waren die Häupter der Opposition. Gleich anfangs hatten sie die Berufung des Parlaments zu hindern gesucht, jetzt verdichtete sich die allgemeine Unzufriedenheit zu einer Verschwörung.

Diese wird entdeckt. Und nun Kerker, Tortur, Hinrichtungen, Verbannungen. Die Medici zeigen sich hier so unerbittlich, daß einer von den Valori's, einer Familie, von der der Umschwung zu ihren Gunsten hauptsächlich ausgegangen war, nur deshalb erst zum Tode, dann zu ewigem Gefängniß verurtheilt wird, weil er die Anträge der Verschworenen abgelehnt hatte ohne sie zu denunciren. Unter den gefänglich Eingezogenen

befand sich auch Machiavelli, der, durch Soderini's Abgang aus seiner amtlichen Thätigkeit herausgerissen, zu den Unzufriedenen gehörte. Glücklicher Weise wurde der Cardinal Medici bald zum Papste gewählt: Leo der Zehnte. Nun fühlte man sich sicherer und behandelte die Gefangenen milder, bis endlich die Amnestie erfolgte.

Die Verschwörung fällt in Papst Giulio's letzte Tage, die Wahl Medici's auf den 11. März. Einstimmig wurde er gewählt, und wer es am meisten betrieben hatte, war der Cardinal Soderini, mit dem man sich versöhnte. Gleich nach des neuen Papstes Thronbesteigung wurde auch der Gonfalonier aus Ragusa nach Rom berufen und freundschaftlich empfangen. Ein Jubel herrschte in Rom, wie er seit den Tagen der alten Kaiser nicht erlebt war, und in Florenz nicht minder, wo durch die Ehre, die der Stadt mit dieser Wahl widerfuhr, Alles ausgelöscht schien, was man gegen die Medici auf dem Herzen hatte. Leider lesen wir, daß die habsüchtige Kaufmannsnatur des Volkes den größten Antheil an dieser Zufriedenheit trug, denn Jedermann hoffte durch den Papst emporzukommen und Geld zu verdienen. Eine Art Raserei von Servilismus beherrschte plötzlich die Gemüther; überall wurden die alten Wappen der Stadt, die rothen Kreuze, welche die Freiheit bedeuteten, herabgerissen und die mediceischen Kugeln an deren Stelle gesetzt; in Rom drängte sich halb Florenz in den Vatican und küßte dem Papste die heiligen Füße. Leo äußerte ziemlich verachtungsvoll, nur zwei Leuten sei er begegnet, die es gut mit der Stadt gemeint und ihm die Wahrung ihrer Freiheit an's Herz gelegt hätten: der eine, ein als öffentlicher Narr bekannter armer Teufel, und der andere, Soderini, der Gonfalonier, der, in Rom bis an sein Ende lebend, diesen Titel fortführte.

Die Freiheit schien aber auch in der That ein unmöglicher Besitz für die Florentiner geworden zu sein. Denn sogleich wurden nun von den Medici's die alten Pläne, die schon die

Borgia's hegten, wieder vorgenommen. Ihren Gedanken nach zerfiel Italien jetzt in zwei Königreiche: Neapel, das Giuliano haben sollte, und die andere, nördliche Hälfte der Halbinsel, mit der Hauptstadt Florenz, als die Beute Lorenzo's. Ganz ebenso hatte Alexander der Sechste das Land einst unter seine Söhne zu theilen gehofft, jetzt lenkte Leo mit der Kraft eines Mannes, der von Jugend auf für seine große Rolle eingeübt worden war, ein in die Spuren dieser Vorgänger.

Der neue Herr glich dem verstorbenen wenig. Leo der Zehnte war ein Mann von Geschmack und Bildung, liebte geistreiche Leute und fand sein Behagen in verschwenderischem Geldausgeben, aber er wäre in Sachen der Kunst nicht im Stande gewesen, die großen Meister zu wählen wie Giulio, hätte nicht wie dieser gesagt, dies kann Michelangelo allein, dies Raphael leisten. Musik war seine Leidenschaft, allerlei Narrheiten und Witze sein unentbehrlicher Zeitvertreib. Schlau und rücksichtslos in politischen Dingen, erreichte er viel, aber seine Erfolge scheinen ärmlich den Thaten Giulio's gegenüber. Fett, mit gewaltigem Oberkörper und schwammig riesenhaft geschnittenen Gesichtszügen, stand er auf schwächlicheren Beinen, seine blöden, kurzsichtigen Augen drangen froschartig vor, die dicken Lippen packten wie zwei Fäuste ineinander: wie anders die tiefliegenden, durchdringenden Blicke Giulio's und dessen energischer Mund mit den eingebohrten, dreieckigen Winkeln. Leo des Zehnten Bild von Raphael ist geschmeichelt; auf Münzen und Medaillen erscheint er weniger geistig in seiner ganzen wanstartigen Fülle. Wenn man dieses gedunsene, große Gesicht sieht und sich denkt, wie der Papst mit einer Brille auf der Nase mitten unter schmeichelnden Musikern die erste Stimme singt, wie er, ewig in Transpiration und mit den von Ringen blitzenden Händen, auf deren Schönheit er eitel war, herumkokettirend, über die Späße seiner Tischgesellschaft lacht, wie er einem wackeren, weitgereisten deutschen Edelmanne Audienz giebt, der ihm, nach abgethanem

Fußkusse sich aufrichtend unter die Nase stößt, so wird er fast lächerlich; ekelhaft sogar, wenn wir von seinen Krankheiten lesen; — Raphael's bloßes Dasein aber macht Alles wieder gut, er erhebt den Papst und ganz Rom in eine ideale Sphäre.

Wie der Geist Shakespeare's die Zeit der Königin Elisabeth mit einem Firniß überglänzt, der das unscheinbarste frisch und neugiererregend macht, so verleiht die Gegenwart Raphael's dem Hofe Leo des Zehnten den Anstrich jugendlicher Anmuth. Es ist als hätte sich das sonst trübe hinfließende Gewässer des Lebens in lauter sonnenblitzende Springbrunnen verwandelt. Raphael's Portrait des Papstes, und wenn wir es noch so sehr für geschmeichelt halten, gewinnt den Schein der wahrsten Wirklichkeit, und der gesammte Charakter des Mannes, Alles in Allem, etwas Freies, Unabhängiges, ja Großartiges. Denn Papa Lione war von fürstlicher, unwiderstehlich einschmeichelnder Herablassung gegen Niedere, ein vollendeter Diplomat aber Fürsten gegenüber. Nichts von Feigheit liegt in seinem Wesen. In schwierigen Lagen war er kaltblütig aufgetreten. Als er im Cardinalscollegium die Zettel vorzulesen hatte und es sich zeigte, daß er selber der gewählte Papst sei, las er ruhig weiter, ohne daß seiner Stimme die mindeste innere Bewegung anzumerken gewesen wäre. Er erkannte die Charaktere der Menschen, er lenkte und benutzte sie, und seine prachtvolle Art, Rom als den Mittelpunkt der civilisirten Welt darzustellen, hat sich so erfolgreich erwiesen, daß er, der für die bildenden Künste nur wenig gethan hat, dennoch Giulio's Ruhm beinahe ganz auf sich zu übertragen und in der Geschichte als der Mann aufzutreten verstand, ohne dessen Namen von der Blüthe der modernen Kunst nicht gesprochen werden kann.

Nennen wir Glück ein erhebendes Gefühl der Gegenwart mit der Aussicht auf eine Zukunft, deren sich mehrende Vortheile ein in's Unendliche fortschreitendes Wachsthum erwünschter Zustände darbieten, so daß die Erinnerung an die Vergänglichkeit

des Irdischen und an die zerstörerische Ironie des Schicksals leicht von der Seele gescheucht wird, als ließe die gewaltige Regel dennoch Ausnahmen zu, dann war die Familie Medici vollkommen glücklich in jenen Tagen, als Leo der Zehnte im November 1515 in Florenz einzog. Giuliano, den Gonfalonier der Kirche, hatte er mit einer französischen Prinzessin vermählt. Lorenzo ist Generalcapitain der florentinischen Republik (gegen die Gesetze, denn kein Eingeborner durfte diese Würde erhalten; das aber kümmerte ihn wenig), er commandirte die Stadt so unumschränkt, als wenn er ihr Herzog wäre. Giulio dei Medici ist Erzbischof von Florenz, Cardinal und Legat in Bologna. In Frankreich ist Ludwig der Zwölfte gestorben. Seine Rüstungen zur Wiedereroberung der Lombardei sind dem Herzoge von Angoulême zu gute gekommen, der als Franz der Erste im Beginn des Jahres 1515 den Thron besteigt, mit einem Heere in Italien erscheint, in der Schlacht von Marignan das Beispiel glänzender siegreicher Tapferkeit giebt und, nachdem er Frankreich abermals zum Herrn der italienischen Politik gemacht hat, den Papst und die Medici, die anfangs gegen ihn mit dem Kaiser zu Felde gezogen sind, zu seinen Freunden, umschafft. Jetzt, im Herbste 1515, will Franz mit dem Papste in Bologna zusammentreffen, und auf der Reise dahin betritt Leo zum ersten Male nach seiner Erhöhung die Vaterstadt wieder, deren Bürger im Entzücken über seine Ankunft die Mauer einreißen, um ein neues Thor zu schaffen: Leo's Einzug in Florenz schien die Besiegelung der in Dienstbarkeit verwandelten Freiheitsliebe.

Damals war es, daß Machiavelli sein zwei Jahre früher begonnenes Buch über den Fürsten, il Principe, dem jungen Lorenzo zueignete, ein Act, der in jenen Zeiten weniger als heute eine bloße Höflichkeit bedeutete. In diesem Fürsten, dessen Begabung der venetianische Gesandte mit der Cesare Borgia's vergleicht, erblickte Machiavelli den zukünftigen Herrn und Retter

Italiens. Das Buch, so objectiv und allgemein es gehalten scheint, ist im Grunde doch nur für Florenz und Lorenzo berechnet — und für Machiavelli selber. Denn er wollte sich als brauchbaren Mann darstellen und auf alle Fälle wieder in active Dienste treten. Das aber gelang ihm doch nicht. Die Medici urtheilten vielleicht, daß ein Geist, der so genau die Mittel und Wege und Leidenschaften der Fürsten kannte, ein zu bedenklicher Beobachter in ihrer nächsten Nähe sei.

Den 11. November war Leo, wie Michelangelo seinem Bruder Buonarroto schreibt, von Rom nach Florenz abgereist. Buonarroto dann wiederum schildert ihm in einem langen Briefe die Pracht des Einzuges, der übrigens in einem besonderen Buche officiell der Welt mitgetheilt wurde.

Zwölf Triumphbögen erwarten den Papst in den Straßen von Florenz, Tempel, Säulen, Statuen, Fahnen, Blumen, Teppiche, die Stadt erschien wie ein einziger geschmückter Palast, und die Bürgerschaft, in ausgesucht prachtvoller Kleidung, wie eine Schaar glückseliger Kinder, die ihrem Vater entgegenjubeln.

Damals war auch Granaccio wieder bei der Hand und errichtete einen der Triumphbögen, grau und grau die Malereien und freie Statuen darauf; er und Aristotile di Sangallo hatten diese Arbeit vollbracht, die Staunen erregte; Giuliano und Antonio di San Gallo vor dem Palaste der Regierung einen Tempel aufgebaut; Rosso, Montelupo, Puntormo, lauter Namen einer Generation, sich betheiligt. Das Prachtvollste aber war eine aus Holz aufgebaute, marmorartig gemalte Façade vor Santa Maria del Fiore, von Sansovino nach den Zeichnungen des alten Lorenzo dei Medici errichtet, der sich wohl auf die Architektur verstand. An diesen Herrlichkeiten vorüber wälzt sich der schimmernde Zug des Papstes, in dessen Gefolge sich Raphael befindet. Diese Reise auch bot dem Papste Gelegenheit, zum erstenmale Michelangelo's Dienste in Anspruch zu nehmen.

3.

Michelangelo hatte schon vor dem Regierungsantritte des neuen Herrn im Vatican nichts mehr zu thun gehabt; Raphael, der von Würde zu Würde stieg, war dort allmächtig. Selbst in die Sistinische Capelle einzudringen, war Raphael endlich gelungen. Er arbeitete an den Cartons für die Teppiche, welche den tiefsten Theil der Mauer rings herum bedecken sollten, Werke, die durch innere Größe, Einfachheit und Beherrschung aller Körperformen das Bedeutendste sind, was er geschaffen hat. Hier tritt er am nächsten an Michelangelo heran, und wenn Raphael's Absicht war, ihn durch eine gewaltige Leistung zu bekämpfen, so gelang es ihm. Ob Leo jedoch, Raphael für den vorzüglicheren Künstler haltend, deshalb so viel Gunst auf ihn gehäuft, oder ob dies nur die Folge jener zweiten Kunst war, die Raphael im höchsten Grade besaß: die Menschen unwiderstehlich anzuziehen, ist ungewiß. Es scheint, daß Leo's und Michelangelo's Naturen einander leise abstießen. Es gehörte ein Mann wie Giulio II. dazu, um bei persönlicher Frage und Antwort Michelangelo zu überbieten, Leo scheute sich vor ihm. Er sprach offen aus, Michelangelo sei so wild und es lasse sich mit ihm nicht verkehren. Indessen Leo war Papst und Michelangelo war Michelangelo. Er nahm eine Stellung ein, welche Aufträge für ihn wie eine Nothwendigkeit erscheinen ließen.

Auch erwartete Michelangelo diese Aufträge als etwas Sicheres und suchte sich für den Fall, daß sie erfolgten, die Schultern frei zu machen. Mit der größten Anstrengung wurde die Fortführung der Grabmalarbeiten betrieben. Im Sommer 1515 werden von Buonarroto 1500 Ducaten, als Betrag aller beim Spitalmeister niedergelegten Gelder nach Rom gesandt. Michelangelo wollte das Metall zu den Broncetheilen des Monumentes dafür kaufen. Er müsse rasch fertig werden, schreibt er, denn der neue Papst werde nächstens seine Dienste in

Anspruch nehmen. Er mahnt die Seinigen sich einzuschränken und keine unsichern Speculationen zu unternehmen. Der Spitalmeister, höre er, habe sich beklagt, daß er so große Summen verlange. Der Spitalmeister sei verrückt: so lange Jahre habe der Mann das Geld ohne Zinsen von ihm gehabt, und nun, wo man sein Eigenthum verlange, raisonnire er. Oft sind Michelangelo's Briefe jetzt im hellen Aerger geschrieben, wenn die zu Hause seinen Anordnungen nicht nachgekommen waren, immer aber voll Sorge um das Wohl der Familie. Vom 21. April 1516 haben wir ein kurzes Billet des Cardinals Aginense an ihn, eines der Testamentsexecutoren Giulio's, der in Ausdrücken, welche eine gewisse Aengstlichkeit verrathen, die Bitte ausspricht, Michelangelo möge doch die Herzogin von Urbino nicht mit dem unangenehmen Gefühle von Rom abreisen lassen, nichts von dem Monumente gesehen zu haben. Am 8. Juli desselben Jahres wird mit den Erben Giulio's ein neuer Contract vereinbart, dem zufolge das Grabmal abermals neue Gestalt erhalten soll. Jetzt soll es ganz dicht an die Wand gerückt werden. Der Preis 16,500 Ducaten, von denen 3500 bereits gezahlt worden waren. Die Arbeitszeit neun Jahre. Fälle von Krankheit oder andere Verhinderungen besonders vorgesehen. Versprechen angestrengter Thätigkeit von Seiten des Meisters zugesagt, der nach Belieben in Rom, Pisa, Florenz oder Carrara arbeiten dürfe: all das aber wiederum umsonst, denn es ergeht der Ruf an Michelangelo im Vatican die Befehle des Papstes für Erbauung einer Marmorfaçade der Kirche San Lorenzo in Florenz in Empfang zu nehmen.

Michelangelo befand sich im Herbste 1516 in Carrara, wo unter seiner Leitung Marmor für das Grabdenkmal gebrochen wurde, als ihm zwei Nachrichten gleichzeitig zukamen: die eine aus Rom, jener Befehl des Papstes; die andere aus Florenz, daß sein Vater lebensgefährlich erkrankt sei. ‚Buonarroto,' schreibt er am 23. November 1516 aus dem Gebirge an seinen Bruder,

‚ich ersehe aus deinem letzten Brief, daß der Vater todtkrank gewesen ist, und daß der Arzt ihn jetzt, falls keine bösen Zwischenfälle eintreten, außer Gefahr erklärt hat. Ich komme deshalb nun nicht nach Florenz, ich stecke zu tief in der Arbeit, wenn sich aber sein Zustand verschlimmern sollte, so will ich ihn auf alle Fälle vor seinem Hinscheiden noch gesehen haben, und wenn ich selber mit ihm sterben müßte. Doch hoffe ich es geht gut, und komme deshalb nicht. Sollte aber, wovor Gott ihn und uns bewahren möge, ein Rückfall eintreten, so sorge dafür, daß ihm die letzten Tröstungen und das Sacrament gereicht werden, und laß dir von ihm sagen, ob es sein Wunsch ist, daß von uns etwas für das Heil seiner Seele geschähe. Sorge auch dafür, daß ihm zu seiner Pflege nichts mangele, denn ich habe mich für ihn allein abgemüht, um ihm bis zu seinem Tode ein sorgenfreies Leben zu schaffen. Auch deine Frau muß sich seiner annehmen und auf seine Bedürfnisse Acht haben, und ihr Alle, wenn es darauf ankommt, dürft keine Ausgaben scheuen, und sollte es unser Vermögen kosten. Gebt mir bald Nachricht, denn ich bin in großer Besorgniß.‘

Diesem Briefe beigeschlossen war ein anderer, welchen Borgherini so rasch als möglich nach Rom befördern solle, da wichtige Dinge darin enthalten seien. Am 5. December geht Michelangelo selbst dahin ab, vernimmt die Absichten des Papstes und fertigt eine Zeichnung an, auf welche hin er mit dem Bau der Façade beauftragt wird.

Michelangelo hat alles auf den Façadenbau Bezügliche in einer Denkschrift zusammengestellt, deren größter Theil erhalten blieb. Dies ist deshalb besonders wichtig, weil dadurch eine Anschuldigung gegen seinen Charakter als grundlos beseitigt werden kann, welche verschiedenfach formulirt immer wieder auf's Neue gegen ihn erhoben worden ist.

In Vasari's Leben des Lionardo da Vinci lesen wir: Zwischen Lionardo und Michelangelo herrschte Gereiztheit und

Uebelwollen. Und deshalb, als Michelangelo vom Papſte zur Concurrenz für die Façade von San Lorenzo nach Rom berufen ward, ging er, mit Erlaubniß des Herzogs Giuliano, von Florenz dahin; Lionardo, als er dies hörte, verließ Rom und reiſte nach Frankreich.

Neuere Biographen Lionardo's haben, was Vaſari ſagt, zu einer Erzählung ausgebildet, deren Widerlegung nicht zu umgehen war. Man berichtet: kaum habe Michelangelo in Florenz Nachricht empfangen, daß Lionardo in Rom ſei, als er ſich ſofort dahin aufmachte, um dem Einfluſſe ſeines alten Gegners entgegenzuwirken. Um vom Herzog Giuliano aber die Erlaubniß zu dieſer Reiſe zu erlangen, habe er bei demſelben vorgegeben, daß er vom Papſt der Façade wegen nach Rom berufen ſei. Dieſe Mühe jedoch (Lionardo zu verdrängen nämlich) ſei ihm von Lionardo ſelbſt erſpart worden, der ſich, ſobald er von ſeines alten Nebenbuhlers Ankunft gehört, freiwillig von Rom fortbegeben habe.

Iſt nun zwar, was uns auf dieſe Weiſe als eine ausgemachte Sache vorgetragen wird, ſchon dadurch zu beſeitigen, daß ein Mißverſtändniß der italieniſchen Sprache nachgewieſen werden kann (denn es iſt immer noch beſſer, hier Unkenntniß ſtatt abſichtlicher Verdrehung vorauszuſetzen), ſo darf jetzt jedoch mit Sicherheit behauptet werden, daß auch Vaſari's Angabe eine Unmöglichkeit enthält. Wir beſitzen eine eigenhändige Notiz Lionardo's, derzufolge er, nachdem er in Rom das nicht gefunden, was er erwartet, bereits Ende Januar 1516 für immer von dort wieder fortzog. Ende November 1516 aber erſt erging der Ruf des Papſtes an Michelangelo. Sollte Lionardo aber florentiniſch gerechnet haben, ſo daß nach römiſcher Zählung der Januar 1517 als die Zeit ſeiner Abreiſe anzunehmen wäre, ſo ſtimmte das ebenſowenig zu jenen Behauptungen. Denn dann wäre zur Zeit ſeines Fortgehens die Beſtellung längſt erfolgt und Michelangelo bereits wieder in Carrara geweſen.

Lionardo war im Jahre 13, als Giuliano dei Medici zur Krönung Leo's nach Rom zog, mit dieſem dorthin gegangen, vom Papſte jedoch ſeiner zögernden Art zu arbeiten wegen ohne größere Aufträge gelaſſen worden. Nicht durch Michelangelo, ſondern durch Raphael würde er verdrängt worden ſein, wenn er wirklich aus Eiferſucht Rom verlaſſen hätte. Doch auch das iſt nur eine leere Vermuthung. Warum durchaus immer auf ſolche Perſönlichkeiten kommen? An nichts wird lieber geglaubt als an kleinliche Leidenſchaften und Fehler großer Männer, und nichts ſorgfältiger ausgebeutet als die darauf hinzielenden Andeutungen der Biographen. Wieviel mag in Vaſari's Erzählungen derartiges ſtehen, wo wir nicht einmal ahnen, daß es falſch iſt, um vielleicht niemals aufgeklärt zu werden. Denn es giebt Charaktere unter ſeinen Zeitgenoſſen, die Vaſari, weil er die einzige Quelle iſt, aus der wir ſie kennen lernen, geradezu vernichtet haben kann.

Als Michelangelo im December 1516 in Rom eintraf, fand er dort eine Anzahl von Künſtlern verſammelt, deren Zeichnungen gleich der ſeinigen für die projectirte Façade eingefordert worden waren. Die Ausführung dieſes letzten fehlenden Schmuckes der mediceiſchen Familienkirche, in der Brunelleſchi und Donatello ſich verewigten, war oft beabſichtigt worden. Lorenzo Medici hatte ſeiner Zeit ſelbſt eine Zeichnung dafür entworfen. Man führte Kirchenbauten damals nicht ſelten in dieſer Weiſe aus, daß die Façade von vornherein außer Anſchlag kam und ihre Errichtung ſpäteren Zeiten mit neuen Geldmitteln aufgeſpart blieb. Koſtbare, fertig ausgebaute Kirchen bieten ſo in italieniſchen Städten häufig den ſonderbarſten Anblick. Auch Santa Maria del Fiore, ringsum mit dem prachtvollſten Marmorgetäfel bekleidet, zeigte bis auf die neuere Zeit als Façade eine häßliche kahle Wand, die nun freilich mit einer ungeheuren, ſchneeweißen Marmordecoration zugedeckt worden iſt. Deshalb war auch bei Leo's Einzug die Holzfaçade des Sanſovino der paſſendſte Schmuck zur

Verſchönerung des Domes und der ganzen Stadt, der ſich nur erſinnen ließ.

Die Aufführung der Façade von San Lorenzo bildete eine gewaltige Aufgabe. Hätte Michelangelo ſie übernommen, ſo wäre an eine Rückkehr zum Grabdenkmale Giulio's einſtweilen gar nicht zu denken geweſen. Er ſtellte dies Leo vor und berief ſich auf ſeine Verpflichtungen gegen die Familie Rovere; er ſei contractlich gebunden und habe bereits Geld empfangen, man fordere Arbeit dafür. Der Papſt erwiderte, er möge ihn nur gewähren laſſen; mit den Rovere wolle er ſchon fertig werden, daß ſie die Einwilligung gäben. Dieſen blieb denn auch nichts anderes übrig, als Ja zu ſagen; das Einzige, was ſie erreichten, war das Zugeſtändniß, daß Michelangelo geſtattet wurde, während er mit dem neuen Auftrage beſchäftigt ſei, zugleich am Grabdenkmale wenigſtens weiter zu arbeiten. Denn gemeinhin wurden die Contracte ſo abgefaßt, daß bis zur Vollendung der Arbeit, um die es ſich handelte, inzwiſchen keine andere angerührt werden durfte.

Zuſammengefunden hatten ſich zur Concurrenz vorerſt Raphael, ſeit dem vergangenen Jahre oberſter Baumeiſter am Sanct Peter und vom Papſte ausdrücklich mit nach Florenz geführt. Die beiden Sanſovini ferner, Neffe und Onkel, die San Galli, endlich Baccio d'Agnolo. Michelangelo's Entwurf, der noch vorhanden iſt, wie auch einige der übrigen Zeichnungen, nur daß bei dieſen nicht entſchieden feſtſteht, welchen Meiſtern ſie einzeln zuzutheilen ſind, trug den Sieg davon. Der Papſt gab ihm den Auftrag, verſuchte jedoch die Sache zu drehen, daß Michelangelo als Leiter des Ganzen andere Meiſter unter ſich arbeiten ließe und beſonders in Betracht der Sculpturen jüngeren Bildhauern die Modelle lieferte. Davon wollte Michelangelo unter keiner Bedingung hören. Entweder er allein oder gar nicht, dabei blieb er und ſetzte es durch. Aber dieſe Ausſchließlichkeit machte böſes Blut und wurde ihm von vielen Seiten

nachgetragen. Am 31. December ist er schon in Carrara zurück. Am 8. Januar 1517 empfängt er dort 1000 Ducaten zum Beginn der Arbeiten; der Gonfalonier mußte sie ihm durch einen Expressen nachsenden, weil Michelangelo, als er sich in Florenz des Geldes wegen bei ihm gemeldet hatte und im Vorzimmer warten sollte, ohne weiteres abgereist war.

Die nun folgende Zeit wird durch die Beaufsichtigung des Marmorbrechens im Gebirge ausgefüllt.

Die neue Thätigkeit, in welche Michelangelo durch den Auftrag Leo des Zehnten versetzt worden war, forderte nicht nur einen Bildhauer und Baumeister, sondern einen Ingenieur, und dazu einen Mann, der Leuten zu befehlen verstand. Die Façade einer Kirche, wie der von San Lorenzo, mit Sculpturen zu bedecken, war eine Aufgabe, neben der das Grabdenkmal Giulio's ein bescheidenes Ansehen annimmt. Dazu kam, daß Michelangelo sich auch bei diesem von Niemand wollte helfen lassen. Frühling und Sommer 1517 verstreichen ihm im Gebirge. In Carrara sowohl läßt er arbeiten, als bei Pietrasanta und Serravezza, an Plätzen, die er selbst herausgefunden, Steinbrüche aufthun. Im August kommt er nach Florenz, um auf den Wunsch des Papstes ein Modell der Façade anfertigen zu lassen. Baccio d'Agnolo stellt das Architektonische aus Holz her, Michelangelo arbeitet die Figuren in Wachs dazu. Dazwischen erkrankt er. Endlich sendet er das Ganze durch seinen Diener nach Rom, wohin er vom Papst durch besonderen Befehl dann selbst entboten wird. Jetzt erst werden die näheren Bedingungen der Bestellung verabredet. Michelangelo erlangt, daß die Arbeiten für das Grabdenkmal nebenher fortlaufen dürfen. Er läßt, um dies zu ermöglichen, das dafür bestimmte Marmormaterial nach Florenz schaffen und erhält die, in der Folge freilich nicht gehaltene Zusage, es würden die Fortschaffungskosten sowohl, als die beim Rücktransporte nach Rom zu erhebenden Eingangszölle vom Papste getragen werden.

4.

Einen Theil des Winters 1517 und 18 blieb Michelangelo in Rom, um dort sein Hauswesen aufzulösen und den Umzug nach Florenz zu bewerkstelligen. Durch diesen Aufenthalt, bei dem von ungnädiger Gesinnung des Papstes so wenig die Rede sein kann als bei früheren Gelegenheiten, verschwinden nun auch die Vermuthungen über Leo des Zehnten und Raphael's feindschaftliches Verhältniß zu Michelangelo.

Die beiden großen Künstler standen einander nicht im Wege. Jeder besaß seinen Wirkungskreis. Sie hatten beide zu Gewaltiges geleistet, um sich verkennen zu dürfen. Ihre Gegnerschaft kann nur im Auftreten ihrer Anhänger widereinander beruht haben. Was ist über Goethe's Verhältniß zu Schiller nicht bis auf unsere Tage erzählt und geglaubt worden, und endlich, nachdem ganz in die Tiefe gedrungen und jede Aeußerung beider an die richtige Stelle gesetzt ward, wie rein erscheinen sie in ihren Gefühlen zu einander. Es giebt eine falsche Vergötterung großer Menschen; ebenso falsch aber ist es, sie allzusehr nach dem gewöhnlichen Maße zu nehmen und die Feindschaft, die bei bloßen Talenten vielleicht natürlich erscheint, bei denen für möglich zu halten, die in zu vollem Maße begabt wurden mit eigenem Besitzthum, um auch die reichsten neben sich beneiden zu dürfen.

Ohne Nebenbuhler in Rom, umgeben von einem Hofstaate lernender und mitarbeitender Künstler, entfaltete Raphael eine umfangreiche Thätigkeit. Er baute am Sanct Peter; er malte im Vatican; er stand an der Spitze der Ausgrabungen und gab sich diesem Geschäfte mit besonderem Eifer hin. Es genügte nicht, daß jeder antike Marmor in Rom bei Strafe vorher ihm gezeigt werden mußte, ehe er verwandt werden durfte: durch Italien bis Griechenland hatte er seine Leute, die für ihn zeichneten, wo antike Werke vorhanden waren oder gefunden wurden. Das allein, was Raphael nebenbei abthat, hätte andere Männer

ganz und gar in Beſchlag genommen mit ihren Gedanken. Für ihn aber ſcheint es wie ein Spiel geweſen zu ſein. Vom Morgen bis zum Abend muß ſeine Tage ein Wirbel von Geſchäften, Arbeiten und Beſuchen, die er empfing oder abſtattete, erfüllt haben, niemals Ruhe, immer vorwärts, und trotz dieſer Flüchtigkeit tief in ſeinem Herzen die Macht, ſich ganz zu verſenken in ſeine Werke und die Dinge ſo ſtill und rein zu erfaſſen, als hätte er wie ein Mönch in der Zelle geſeſſen und gearbeitet.

Jener Bibbiena, der einſt den armen Improviſator Cardiere ſo hart angefahren hatte, dann den Medici's in das Exil folgte und am Hofe von Urbino den fidelen Geſellſchafter abgab, der alle Welt närriſch machte, war jetzt Cardinal. Bekannt iſt er in der Literaturgeſchichte als Verfaſſer des älteſten gedruckten italieniſchen Luſtſpieles. Seine Nichte Maria hatte er Raphael zur Gemahlin zugedacht. Es finden ſich einige Briefe Bembo's, Geheimſchreibers des Papſtes, an dieſen, worin von Raphael die Rede iſt, und die, obwohl ſie ihn kaum erwähnen, dennoch zeigen, wie eingelebt er in dieſe höchſten Kreiſe war. ‚Der Papſt,' lautet der Schluß eines Schreibens vom 3. April 1516, ‚befindet ſich wohl, morgen wird er wahrſcheinlich auf drei bis vier Tage nach Palo auf die Jagd gehen. Ich, Navigero, der Graf Caſtiglione und Raphael wollen morgen nach Tivoli, wo ich vor ſiebenundzwanzig Jahren zuletzt geweſen bin.' Am 19. April meldet er die Ankunft der herzoglichen Herrſchaften aus Urbino: ‚Geſtern war ich bei der Herzogin, der ich übrigens ſo oft ich kann meine Aufwartung mache. Sie empfiehlt ſich Ihnen und Madonna Emilia gleichfalls. Signor Unico iſt dort als beſtändiger Verehrer ſtets zu finden. Immer noch die alte Leidenſchaft, die nun ſchon drei und ein halbes Luſtrum alt iſt, wie er ſelbſt eingeſteht. Diesmal aber iſt er hoffnungsreicher als jemals, die Herzogin hat ihn aufgefordert, vor ihr zu improviſiren, und er denkt bei dieſer Gelegenheit ihr ſteinernes Herz zu rühren. Raphael, der ſich Ihnen empfehlen läßt, hat

von unſerem Tebaldeo ein ſo vortreffliches Portrait geliefert, daß es ein Spiegel nicht ähnlicher zeigen könnte. Ich habe nie eine ſolche Aehnlichkeit auf einem Bilde geſehen. Die Portraits des Grafen Caſtiglione und unſeres ſeligen Herzogs ſehen dagegen aus, als wenn ſie von Raphael's Lehrjungen gemacht worden wären, ſowohl was die Aehnlichkeit an ſich betrifft, als auch im Vergleich zu dem Tebaldeo's. Ich beneide ihn förmlich und gedenke mich eines Tages auch malen zu laſſen. Eben, wie ich ſoweit geſchrieben habe, kommt Raphael ſelber, er muß geahnt haben, daß von ihm in dem Briefe die Rede war, und bittet mich, zu bemerken, Sie möchten ihm doch die Angaben zu den übrigen Gemälden zukommen laſſen, die in Ihrem Zimmer ausgeführt werden ſollen; diejenigen, über welche Sie bereits beſtimmt hätten, würden dieſe Woche fertig werden. Wahrhaftig, es iſt keine Lüge, in dieſem Augenblicke erſcheint auch Graf Caſtiglione! Ich ſoll Ihnen ſeinerſeits vermelden, er würde, um ſeine alten guten Gewohnheiten nicht zu unterbrechen, dieſen Sommer in Rom bleiben.'

Das gemalte Zimmer, von dem die Rede iſt, ſcheint das Badezimmer des Cardinals Bibbiena im Vatican zu ſein. Damals ſtand Raphael im dreiunddreißigſten Jahre. Er war ſtärker und voller geworden. Er hatte ſeinen eigenen Palaſt, und wenn er nach dem Vatican ging, ſagt Vaſari, bildeten fünfzig Maler ſein Gefolge. Seine Liebenswürdigkeit aber war ſo groß, daß aller Neid und jede Mißgunſt zwiſchen den Künſtlern zu Boden gehalten wurde.

Keines ſeiner Werke iſt ſo charakteriſtiſch für jene Tage, als eins, das als ihre freieſte, reizendſte Ausgeburt, auch jetzt noch, verdorben und übermalt, den Hauch des römiſchen Lebens in ſich trägt, dem Raphael ſich damals hingab. Er hat das Meiſte daran nicht einmal ſelbſt gemalt, ſondern nur die Zeichnungen geliefert. Aber auch das gehört zu ſeinem Weſen, daß er Andere arbeiten ließ, und was ſie auf ſein Geheiß

geschafft hatten, mit wenigen Meisterstrichen zu seinem Eigenthum stempelte.

In Trastevere (jenseits der Tiber) liegt das Gartenhaus des Bankiers des Papstes, des reichsten Mannes seiner Zeit, Agostino Chigi's, heute die Farnesina genannt, weil es in späteren Jahren in den Besitz der Familie Farnese kam. Mitten in den Gärten steckt es, die sich den Fluß entlang ziehen, an dessen anderes Ufer dichtan die vollen Häusermassen der Stadt anstoßen. Hinüberfahrend ist man aus den stillen Gebüschen in lärmende Gassen versetzt. Das war vor Jahrhunderten wohl nicht anders als heute.

Erbaut hatte das Haus Baldassare Peruzzi, aus Siena gebürtig, das heute noch, reichlich geschmückt von den Werken dieses Meisters, überhaupt neben Florenz den Ruhm beanspruchen darf, die Mutter tüchtiger Künstler gewesen zu sein. Peruzzi arbeitete unter den Borgia's in Rom und für Papst Giulio in Ostia als er noch Cardinal war. Nach dessen Erhebung wurde er von Bramante beim Bau des vaticanischen Palastes verwandt. Er paßte durchaus in die frische, productive, drauflosarbeitende Wirthschaft in Rom, malte Häuserfaçaden, Bilder für Kirchen und Privatpersonen, baute und zeigt in seinem Styl, der gleich dem Bramante's und San Gallo's eine heitere, doch bei ihm mehr zierliche Nachahmung der Antike ist, eigenthümlichen Charakter. Seine Gemälde weisen ihn in Raphael's Schule, bewahren jedoch eine aus dem Meister selbst stammende edle Einfachheit. Er ist ein Mann der für sich allein steht.

Auch Peruzzi's schönstes Bauwerk ist die Farnesina. Vasari sagt mit Recht, sie scheine nicht gemauert, sondern aus dem Boden geboren zu sein, so ganz vollkommen steht sie da in ihrer reizenden Einsamkeit. Heute*) ist sie verlassen, ihre offenen

*) So niedergeschrieben im Jahre 1857, als ich sie zuerst betrat. Neuerdings ist die Villa modern elegant restaurirt worden und hat durch die Regulirung der Tiber ein Stück des Gartens verloren.

Hallen ſind zugemauert, ihre Malereien der Außenwände verblichen oder mit dem Kalke abgefallen, und in den ſchlecht gepflegten Gärten, zu denen eine verroſtete Eiſenthüre aufgeſchloſſen wird, ſieht man die alten Springbrunnen kaum noch von dürftigem Gewäſſer angefeuchtet, oder vertrocknet, und die leeren Poſtamente ohne Statuen. Auch die breite Eingangshalle, deren Decke Raphael malte, iſt verſchloſſen: man hat zwiſchen den Säulen Wände aufgezogen und oben, in den Bogen, Fenſter grob eingeſetzt. Allmälig aber, wenn man ſich in die Gemälde vertieft, ſchwindet das Gefühl der Vergänglichkeit.

Die Decke iſt wie die der Siſtina ein glattes Tonnengewölbe das in runden Bogen ringsum an die Wände anſetzt. Raphael hatte bei Michelangelo gelernt. Auch er nahm die Wölbung als die blaue, lichte Luft, in die er eine neue Architektur hineinbaute. Aber er führte ſie aus Blumenkränzen auf. Ueber jedem runden Bogen malte er einen emporſtrebenden Spitzbogen aus Guirlandenwerk gebildet, und die ſämmtlichen, ſich einander zuneigenden Spitzen verband er durch einen umlaufenden Kranz, der, weil das Gewölbe, gleich dem der Siſtina, lang und ſchmal iſt, in der Mitte einen langen viereckigen Raum bildete. Dieſen theilte er quer durch und ſpannte in den beiden immer noch länglichen Vierecken zwei Teppiche aus, auf denen wir die Hauptgemälde erblicken, während das Uebrige innerhalb der durch die aneinander ſtoßenden Spitzbogen gebildeten Dreiecke gemalt iſt; perſpectiviſch ſo gehalten, als ſchwebten die Figuren hoch in den Lüften, zu denen man durch die Guirlanden emporſchaut.

Den Inhalt all dieſer Gemälde bildet die Geſchichte Amor's und Pſyche's, das bekannte, reizende Märchen des Alterthums. Pſyche iſt die Tochter eines Königspaares, das, verblendet von der Schönheit ihres Kindes, deſſen Schönheit über die der Venus ſelber ſetzt und dadurch den Zorn der Göttin herabfordert. Jeder hat geleſen, wie es dahin kommt, daß das arme Kind, auf der

Spitze eines Felsens verlassen, seinen Tod erwartet, wie sanfte Zephyre es niedertragen, wie Psyche, in einen Zauberpalast geleitet, Amor's Gemahlin wird, wie ihre Schwestern sie verführen, den im Dunkel der Nacht verhüllten Gatten mit der Lampe heimlich zu betrachten, wie Amor flieht, wie sie verzweiflungsvoll ihn sucht und nach den grausamsten Proben neu mit ihm vereinigt wird. Unendliche Bilder scheinen in der Erzählung zu liegen. Raphael hatte nur eine kleine Anzahl Räume damit zu füllen. Wie ging er zu Werke?

Es scheint, als hätte er von dem, was sich zunächst aufdrängt, gar nichts gezeigt. Der Stolz der Eltern, ihre Verzweiflung, Psyche trostlos verlassen, dann im Palaste von unsichtbaren Händen bedient, dann Amor belauschend, dann in Thränen umherirrend, von einer Prüfung zur anderen: — nichts davon. Raphael fühlte, daß die Geschichte drei Hauptpersonen habe: die erzürnte Venus, die unschuldig liebende Psyche, und Amor: und daß sich in diesen dreien der Gang der Fabel concentrirt. Venus muß besänftigt werden, Psyche um Amor leiden, Amor sich endlich wieder mit ihr vereinigen. So erblicken wir Venus zuerst, die auf einer Wolke sitzend auf etwas deutet, das in der Tiefe unten vorgeht. Sie zeigt ihrem Sohne das verblendete Volk, das entzückt von Psyche's Anblick, ihr wie einer Gottheit Opfer bringt, während Venus' eigene Altäre vernachlässigt bleiben. Amor, neben ihr stehend, blickt kühn hinab wohin ihr Finger seinen Augen den Weg weist. Ein fünfzehnjähriger Jüngling; mit der rechten ganzen Faust hat er, wie man eine Lanze angreift, einen Pfeil gefaßt, als wolle er ihn als einen Speer hinabstoßen, um die zu zermalmen, die seine Mutter beleidigten. Man fühlt, er hat verstanden was sie meint, und verspricht ihr die Rache zu vollführen.

Raphael hat das Märchen gleichsam in ein Drama verwandelt. Hier giebt er die erste Scene. Wir wissen was geschehen ist, wir erwarten was geschieht.

Die zweite Scene ſtellt einen Moment dar, der in der Erzählung ganz fehlt: Amor, den drei Grazien Pſyche aus der Ferne zeigend. Die Göttinnen ſitzen vor ihm auf zuſammengeballten Wolken. Die erſte, vorderſte hat uns den Rücken zugewandt und blickt ſeitwärts herab. Ihr im Profil erſcheinendes Geſicht iſt bis zum Auge von der Schulter bedeckt. Die zweite ſieht zu Amor auf, der aus der Höhe herab auf Pſyche deutet, die wiederum unſichtbar in der Tiefe gedacht wird. Sie ſcheint Amor lieber zuzuhören als, wie die erſte, hinabzuſehen. Sie hat ein Bein über das andere gelegt und ihre rechte Hand ruht auf dem Knie; ihre Haarflechten ſind vorn am Halſe unter der Kehle zuſammengeknotet und fallen in blonden Löckchen in die Bruſt herab. Die dritte, etwas höher als die beiden andern, iſt die reizendſte. Ihr Kopf iſt zu drei Viertel ſichtbar und die kühne Schönheit einer unſchuldigen Natur erfüllt ihn. Amor braucht die rechte Hand um herabzudeuten, mit der linken redet er, das heißt, ihre Finger ſind in einer Weiſe geſtellt, daß man ſogleich die Geſte erkennt mit der er ſeinen Worten Nachdruck geben will. Er ſcheint zu ſagen: ſeht, wie ſchön ſie iſt! Scheint euch nicht auch natürlich, daß ich Pſyche zu meiner Geliebten mache, ſtatt ſie zu vernichten? Und alle drei ſind damit einverſtanden.

Zwiſchen dieſer und der dritten Scene iſt geſchehen, was ſcheinbar den Schwerpunkt der Fabel bildet. Pſyche iſt Amor's Gattin geworden; die Schweſtern haben ſie verleitet, Nachts mit der Lampe ihn zu beſchleichen; er iſt entflohen; verwundet von dem abgeſprungenen glühenden Funken, geplagt von den Schmerzen der Wunde und von der Leidenſchaft zu der verlorenen Geliebten, liegt er im Palaſte ſeiner Mutter. Eine Möwe aber taucht in die Tiefen des Meeres, wo Venus hauſt, und verräth ihr was geſchehen ſei. Von Wuth entflammt darüber, daß Amor, ſtatt ihre Feindin in's Verderben zu ſtürzen, von ihrer Schönheit ſelbſt gefeſſelt worden iſt, und im feſten Entſchluſſe, die Ver-

einigung beider nun und nimmermehr zuzugeben, ſtürzt ſie (wüthend wie eine alte Fürſtin von gutem Adel etwa, die gehört hat daß ihr Sohn ein Bauernmädchen heirathen wolle) empor in ihren Palaſt, läßt über Amor einen Strom von Schimpf und Drohungen aus und eilt weiter, um Pſyche zu ſuchen und an ihr ſelber ihren Zorn auszulaſſen. Da begegnen ihr Juno und Ceres. Was ſie hätte? wohin ſie wolle? warum ſie erzürnt ſei? Sie trägt den Fall vor und verlangt ihre Hülfe, Pſyche vorher nur erſt ausfindig zu machen. Höhniſch aber wird ſie von den beiden Göttinnen gebeten, ſich doch ihrer eigenen Aventuren zu erinnern und ihren Sohn thun zu laſſen wozu er Luſt habe.

Dies iſt die dritte Scene. Prächtig die Bewegung der Juno; ein röthliches Tuch umfliegt ihr Haupt und iſt leicht über das Haar gedeckt. Ceres, mit dem Körper von Venus abgewandt, ſich mit dem Kopfe aber nach ihr umdrehend, hat ein goldnes, bis zum Halſe reichendes Gewand an, und goldne Aehren wie einen Kranz im Haare. Mit Juno zu gleicher Zeit redet ſie Venus an und läßt die Hände mitſprechen. Venus ſteht vor ihnen. Ein röthlich und golden ſchimmerndes Gewand flattert wie ein langer Streifen Zeug um ſie her, den ſie mit den Armen an ſich feſthält.

Verſpottet von den Göttinnen und mit ihrer Bitte abgewieſen, eilt ſie nun auf den Olymp, um ſie Jupiter ſelbſt vorzutragen.

Ihre Reiſe empor durch die Lüfte zeigt die vierte Darſtellung. Sie ſteht in einem goldnen Wagen, ein in grau und rothen Schatten wechſelndes Gewand, das um ſie her fliegt, hält ſie mit der Linken, mit der Rechten den Faden, an dem ein Taubenpaar den Wagen hinaufzieht. Sie iſt eine volle, kräftige, doch nicht üppige Frau. Wie verwandelt aber ſehen wir ſie in der folgenden Scene! Wie ein armes, unſchuldiges Mädchen, dem alle Welt Leides anthun will, ſteht ſie vor Jupiter. Die

Schultern ein wenig aufgezückt, die Knie zuſammengedrückt, die Arme an ſich gezogen und nur die beiden Hände ſchüchtern auseinander nach unten hin; den Kopf hält ſie nach der Seite gelehnt, — es iſt als ſähe man die perſonificirte ſcheue, ſchmeichleriſche Bitte gegenüber der allmächtigen Gewalt. Jupiter, mit dem Flammenbündel im Arm, hört die Göttin wohlwollend an, blickt halb auf ſie, halb ſinnend in die Luft und überdenkt, wie die Sache am beſten zu behandeln ſei. Ganz wie ein regierender Herr, der, in eine Familienſache hineingezogen, beſchwichtigend das Seinige zu thun verſpricht, um die gefürchtete Mesalliance zu verhindern.

Den Erfolg ſehen wir in der nächſten Scene: Mercur, der hinabſchwebt, um das allgemeine Gebot zu verkünden, wodurch jeder Sterbliche bei Strafe verpflichtet wird, die flüchtige Königstochter im Betretungsfalle anzuhalten und auszuliefern. Mit ausgebreiteten Armen ſchwebt der Gott herab, ſein Mantel, golden und braun, wird vom Winde in ſchönen Falten nach eben hin geriſſen, man ſieht den Sturz der Geſtalt aus den Hüften nieder; die linke Hand erhebt er mit ausgebreiteten Fingern als Botſchafter, in der rechten hält er eine Ruthe; der geflügelte Helm, den er trägt, läßt einen Schatten auf ſein Geſicht fallen, als ſchwebte er eben unter der Sonne fort.

Nun, im ſiebenten Bilde, erblicken wir Pſyche zum erſten Mal. Sie iſt lange umhergeirrt, hat ſich der grauſamen Venus zuletzt freiwillig ausgeliefert und die furchtbarſten Mißhandlungen erduldet. Unmögliche Dinge befiehlt ihr die Göttin, aber die Thiere helfen ihr; die Ameiſen ſortiren ihr einen aus verſchiedenen Getreidearten durcheinander aufgeſchütteten Körnerhaufen, die Schwalbe holt ihr die Flocke aus dem Felle des goldenen Widders, endlich, der Thurm, von dem ſie ſich beim dritten Auftrage, der ihr ganz unausführbar ſcheint, herabſtürzen will, beginnt zu reden und giebt ihr guten Rath, wie ſie aus der

Unterwelt die Büchse mit einem Theilchen von der Schönheit der Proserpina zurückbringen könnte.

Ihre Rückkehr aus den finstern Höhlen der Unterwelt zeigt die folgende Scene. Wiederum hat Raphael eine neue Episode des Märchens geschaffen, denn es steht nichts davon zu lesen, daß Psyche von Genien aus den Tiefen der Erde zum Palaste der Venus zurückgetragen sei. Einer der kleinen Liebesgötter, der sich ihr unter die Achsel drängt um sie emporzutragen, gehört zu den reizendsten Kindergestalten Raphael's die ich kenne: dunkle kühne Augen und ein himmlischer Trotz in dem kleinen Munde. Psyche, von einem lichtgrünen Gewande kaum bedeckt, scheint ganz willenlos. Sie blickt mit still beglücktem Ausdruck vor sich nieder, das Gefäß hält sie hoch über sich mit der linken Hand, eins der geflügelten Kinder unterstützt den Ellenbogen, damit sie nicht ermüde; den andern Arm hat sie dem kleinen Genius, der sich mit der Schulter unter ihre Achsel drückt, über den Rücken gelegt.

Nun trifft sie mit Venus wieder zusammen. Kniend, die Hand auf die Brust gelegt, blickt sie wehmüthig zu ihr empor und überreicht die Büchse der Proserpina. Ueber ihrem Haupte flattern die Tauben der Göttin, die beide Arme hoch erhoben hält. Nicht blos vor Erstaunen, scheint es, sondern auch als sei es eine Wonne für sie, Psyche dadurch noch zu quälen, daß sie das Gefäß nicht annehmen will.

Unterdessen aber hat sich Amor, von Sehnsucht gequält, seinestheils auch zum Vater der Götter aufgemacht, und klagend über die Härte seiner Mutter bittet er um Gnade für sich und für die Geliebte. Diese Scene ist eine der herrlichsten und mit Recht berühmt. Jupiter nimmt den guten Jungen beim Kopf, küßt ihn auf die Wange und tröstet ihn. Amor blickt dem alten König des Himmels und der Erde so zuversichtlich froh in's Auge; Jupiter's schneeweißes Lockenhaar und Bart berühren sich so schön mit der blühenden Wange. Er sitzt mit über-

geſchlagenen Beinen, ein violettgraues Gewand liegt über ſeinem Schooß, hinter ihm der Adler, den Schnabel voll Blitze. Amor's eine Hand, mit dem Bogen darin, ruht in Jupiter's Schooße, die andere, mit einem ſenkrecht ruhenden Pfeil zwiſchen den Fingern, fällt glatt an ſeiner Seite herab; er ſteht im Profil, der vordere Flügel, den man ganz überſieht, liegt im Schatten, der andere, deſſen Spitze und oberer Rücken dahinter hervorſehen, leuchtet ganz hell.

Zum Schluß: Mercur, der Pſyche zum Olymp trägt. Sie hat die Arme auf der Bruſt gekreuzt, die Augen wenden ſich empor, ſie lächelt, es iſt als lauſchte ſie den Worten Mercur's, der ihr im Fluge ſchon allerlei von den Paläſten der Götter erzählt. Sein Haupt wird im Profil über dem ihrigen ſichtbar. Mit dem Caduceus deutet er nach oben, man ſieht jedoch nur ſeine Hand mit dem Stiel des Stabes darin. Wiederum umfliegt ihn der braungoldne Mantel, und auf ſeine ſilberne Flügelkappe ſcheint das Licht ſcharf herab, daß ihm ein Schatten über das Geſicht fällt. Die Flügel des Helmes ſind golden, ſeine flatternden Locken blond; Pſyche's Haar aber, das gleichfalls ſonnenblond erſcheint, iſt ihr über dem Haupte in einen ſanften Knoten geſchlungen, und was davon frei blieb, fliegt nach oben, als trügen wirbelnde Lüfte ſie beide aufwärts.

Auf den großen Bildern, die eins neben dem andern die Mitte der Wölbung einnehmen: die Darſtellung Pſyche's im Kreiſe der Götter und ihre Vermählung. Es ſind volle, figurenreiche Compoſitionen, am ſchönſten die letztere, wo wir die Götter und Göttinnen alle um den goldnen, auf zartvioletten Wolken ruhenden Tiſch zum Hochzeitsmahle gelagert ſehn. Wenn irgend etwas ein Spiegelbild der Zeit bietet, in der dieſe Werke entſtanden, ſo ſind ſie es. Die ganze heidniſche Pracht des damaligen Daſeins drücken ſie aus, den Schluß der üppigen Wiedergeburt des alten Römer- und Griechenthums in Rom, das nach dieſen Tagen allmälig wieder in Verfall gerieth.

Ich habe die Gemäldefolge so genau beschrieben, weil sie am wenigsten bekannt ist und weil sie Raphael's Talent bewundern läßt für die Wahl der Momente, in denen geistig der Umschwung des Märchens liegt. Doch wir gewinnen noch ein anderes Resultat. Wie Homer in der Ilias nicht die Eroberung Troja's, sondern den Zorn des Achilles besang, so malte Raphael nicht die Leiden der Psyche, sondern den Zorn der Venus. Steht das aber fest, so wird es fast zu einer Nothwendigkeit, sein berühmtes, unter dem Namen Galatea bekanntes Wandgemälde im Zimmer nebenan nicht als eine Darstellung dieser Nymphe, sondern als den Zug der Venus über den Ocean aufzufassen, wie er zu Anfang des Märchens von der Psyche bei Apulejus genau beschrieben steht. Dieses Bild eröffnet das Ganze und gehört so nothwendig dazu, als die letzten großen Gemälde in der Mitte der Decke, die den Abschluß bilden. Auch begreift sich nun, warum diese Darstellung von Raphael in früheren Jahren zuerst gemalt und das folgende, das längst versprochen und immer aufgeschoben war, in späteren Zeiten dazu gesetzt wurde.

Noch eines bestimmte mich, so ganz abgehend von Michelangelo ein Werk Raphaels hier völlig auszubreiten. Kein anderes legt in solchem Grade Zeugniß ab von der glücklichen Stimmung jener Tage. Chigi's Gartenhaus war der Schauplatz von Festlichkeiten, denen der Papst beiwohnte, nach deren Schluß die goldnen Schüsseln, von denen man gespeist, in die Tiber geschleudert wurden, Schüsseln, zu denen vielleicht auch Raphael die Zeichnungen geliefert. Chigi, dem die Juwelen der päpstlichen Krone versetzt worden waren, der alle Künstler beschützte, dessen Haus die Dichter besangen, und der von einem sienischen Kaufmann zu einem der ersten römischen Adligen emporstieg. Wir haben, wenn wir der damaligen Zeiten gedenken, zu sehr die innere Fäulniß im Sinne. Schon um Raphael's willen müssen wir anders urtheilen. Was Raphael gedacht und wie er gehandelt, wissen wir nicht. Die überlieferten

Zeugniſſe geben nur Aeußerlichkeiten. Aber daß er mitten in der Geſellſchaft Leo's drinſteckend all die herrlichen Werke ſchuf, deren Adel und Reinheit uns noch im friſcheſten Glanze vor Augen ſteht, läßt ſich nicht leugnen, und daß er, obgleich die Quelle ſeiner Kunſt nur in ſeinem Herzen lag, dennoch unmöglich dem Einfluß deſſen, was ſeine tägliche Gewohnheit war, ſich entziehen konnte, wird Niemand annehmen. Was aber war es, was die römiſche Geſellſchaft unter Giulio und Leo ſo fruchtbar für die Geiſter gemacht hat?

Es ſind drei Mächte ſtets, welche die Welt regieren: Geld, Geiſt und Gewalt. Dieſe feinden ſich an unter einander. Steht ihr Einfluß auf die Geſchicke eines Volkes aber in ſolchem Verhältniß zu einander, daß keine die andere überbietet, dann offenbart ſich die Blüthe eines Volkes. Man könnte ſie auch benennen: Energie, Genie und Geburt, oder Erwerbende Kraft, Wiſſenſchaft und Adel: es ſind immer die drei Zeichen, durch die das Schickſal Menſchen erhöht, indem es ſie reich macht, ihnen überragende Seelenkräfte, oder eine erhabene Stellung durch die Geburt verleiht. Immer wo einer dieſer drei Titel mehr gilt als der andere, krankt die freie Entfaltung eines Volkes, weil ſie den richtigen Schwerpunkt verloren hat.

Wie heute in England etwa oder wie in Griechenland einſt, ſo in Italien zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts hielt ſich der Einfluß dieſer drei Mächte im Gleichgewichte. Raphael war Maler, aber konnte Cardinal werden. Nirgends iſt es ſo leicht geweſen für eine bedeutende Perſönlichkeit, ſich zu jeder Stellung emporzuſchwingen, als in Rom damals. Der familienloſe, vielgeſtaltete geiſtliche Staat bildete den Durchgang zu allem Erreichbaren. Eine lebendige Circulation aller menſchlichen Kräfte fand ſtatt. Das Pedantiſche, Vorausſichtliche heutiger Laufbahnen verſchwand. Jeder Uebergang war möglich. Man konnte mit geringer Anſtrengung ſeine Vergangenheit vernichten, man compromittirte ſich durch nichts auf die Dauer, auch

durch die furchtbarsten Verbrechen nicht; so erfüllt war der Moment stets vom Geräusch des Gegenwärtigen, daß Keiner sich auf die Melodie des vorhergehenden Tages besonnen hätte. Vorwärts strebten die Menschen. Wie im Laufe die Kleider fliegen, so zeigt sich Jeder bald unverhüllt, bald in den prächtigsten Falten wieder, und indem Jeder das Leben kannte, lernte er sich schützen gegen die Gefahren die es mit sich brachte. Das Verstecken des wahren Charakters, das bei uns mit kalter Faulheit oft ein Leben lang leicht vollbracht wird, war dort unmöglich oder gelang nur dem Geschicktesten. Man erkannte deutlicher was drohte, und vermied es, mit furchtloser Kühnheit den sicheren Weg wählend.

Wenn wir heute von den verwerflichen Dingen hören oder sie selbst erleben, die Paris und London in sich tragen, so zweifeln wir dennoch nicht, welche Vortheile es mit sich bringe, dort gerade für das Leben geschult zu werden, und für den, der dort aufgewachsen ist, wird sich die Voraussetzung nicht bilden, er habe Theil an der moralischen Verwilderung, in deren Mitte er sich bewegte, und wenn er sie noch so dicht gestreift hätte.

Eine solche Erziehung war es, die Raphael in Rom empfing. Seine Werke sind die Schöpfungen eines Mannes, dem nichts Schranken setzte, der sich vollkommen in seinem Elemente fühlt, der, wie es die Stunde verlangt, gehen, ringen, reiten, schwimmen oder sogar fliegen kann. Nur das Rom Leo des Zehnten war im Stande, das aus ihm zu machen und das ihm zu gewähren, dahingegen Michelangelo, der einsam ging, nur das besaß, was die Stille und Einsamkeit in einer großen Seele zeitigen.

5.

Auch Michelangelo arbeitete wieder als Maler in den drei Monaten seines römischen Aufenthaltes im Winter 1517 auf 18. Bei jenen Geldsendungen aus Florenz nach Rom wird Francesco Borgherini von ihm erwähnt, ein florentinischer in Rom

anſäſſiger Bankier, durch den das Geld ausgezahlt werden könne. Michelangelo nennt ihn ‚einen in Wahrheit vortrefflichen Mann, dem kein anderer von den Florentinern in Rom gleich komme.‘ Für dieſen hatte er damals ein Gemälde auszuführen. Er bezeichnet es in ſeinem Briefe nicht näher, allein da die Capelle in San Pietro in Montorio, wo Sebaſtian die Geißelung Chriſti malte, den Borgherini's gehörte, da Michelangelo um jene Zeit nichts anderes gemalt hat und es bekannt iſt, daß Sebaſtian's Werk um dieſe Zeit etwa nach einem Carton Michelangelo's entſtand, ſo wird unzweifelhaft für mich, welches Werk in den Briefen gemeint war. Sebaſtian malte den gegeißelten Chriſtus an die halbrunde Wand der Niſche, welche die Capelle bildet, er führte das Gemälde in Oel aus, die Farben haben ſtark nachgedunkelt, ſonſt aber hat es wenig gelitten, und iſt ein prachtvolles Denkmal der Malerei ſeiner Zeit.

Daß Michelangelo nicht nur die Skizze machte, ſondern den Umriß der Figuren auf die Wand zeichnete, glaube ich zu erkennen. Mit geneigtem Haupte an eine Säule angebunden, krümmt ſich der Erlöſer unter den Schlägen ſeiner Peiniger, aber man gewahrt beinahe nur das Bemühen, ſich winden zu wollen: die gebundenen Glieder ſind nicht im Stande, die Bewegung wirklich auszuführen. Das lebendige venetianiſche Colorit aber hebt die Zeichnung ſo ſehr, daß Sebaſtian das Meiſte an dem Bilde gethan zu haben ſcheint. Oben darüber, in der Wölbung der Altarniſche, eine Himmelfahrt Chriſti, ebenfalls von Michelangelo, unbedeutender in der Malerei, als Compoſition jedoch ganz gewaltig und, wie mir ſcheinen will, ein Werk, das Raphael bewußt oder unbewußt in den Gedanken lag, als er die ſeinige malte.

Die Neuheit der Malerei, der Reiz des Helldunkels, die Tiefe und Gluth der Farbe erregten Aufſehen in Rom und gaben Sebaſtian von nun an eine bedeutende Stellung, die durch andere Werke, zu denen Michelangelo öfter die Zeichnungen

lieferte, noch gehoben wurde. Ich nenne aus ihrer Zahl den vom Kreuz genommenen Christus in den Armen Joseph's von Arimathia mit Maria daneben, eine Composition von kolossalen Formen, in prachtvoll kräftiger Pinselführung ausgeführt und zu den kostbarsten Besitzthümern des Berliner Museums zählend. Hier gerade um so besser an der richtigen Stelle, als Sebastian durch eine Menge unbedeutender Werke, welche auf vielen Gallerien ohne Grund mit seinem Namen bezeichnet worden sind, bei uns den Anschein eines mittelmäßigen Künstlers gewonnen hat, dem sich ohne weiteres dies oder jenes zuertheilen lasse. Man muß seine unzweifelhaften Werke allein vor Augen haben um ihn richtig zu schätzen, etwa das Bildniß des Admiral Doria im Palaste Doria in Rom, die Darstellung eines Mannes wie sie Tizian nicht zu geben vermocht hätte, so gewaltig ist die Zeichnung und so männlich stark der heldenmäßige Ausdruck des Charakters in diesem Bilde.

Für Sebastian del Piombo fand sich durch Michelangelo's Vermittlung jetzt ein neuer Auftrag. Der Cardinal Medici bestellte bei ihm eine Auferweckung des Lazarus. Michelangelo zeichnete den Carton. Wir finden nicht besonders bemerkt, wann er mit dieser Arbeit beschäftigt war, aber da wiederum die Zeit zutrifft und nichts anderes vorliegt was ihn den Winter über in Rom beschäftigt haben könnte, so darf hier mit einiger Bestimmtheit gesprochen werden. Auch zeichnete er gewiß nicht blos die Figur des Lazarus, von der zufällig eine einzelne Skizze erhalten blieb, sondern die ganze Composition, die durchaus in seinem Geiste erdacht und zusammengeschlossen worden ist. In diesem Winter erst, am 19. Februar 1518 wurde der Contract über die Façade von San Lorenzo abgeschlossen, deren beabsichtigte Form sich im Schriftstücke genau beschrieben findet. Anfang Februar erhebt Michelangelo Geld dafür in Florenz und geht nach Carrara weiter, wo in seinem Auftrage die Arbeiten ihren Fortgang genommen hatten.

Michelangelo war in Carrara zu Hause. Er kannte das Gebirge genau, und die Carraresen kannten ihn. Topolino, Steinmetz und Bildhauer dazu, war sein guter Freund dort. Keiner hatte so große Massen Marmor von Carrara bezogen als Michelangelo, keiner sich so sehr selber darum bekümmert, daß die Sendungen der Bestellung entsprächen. Der Grund, weshalb er sich hier so wenig als möglich auf Andere verließ, lag auch darin, daß er peinlich genau in seinen Ausgaben war und sich nicht betrügen lassen wollte. In einem Briefe aus dem Jahre 1515 beklagt er sich über einen solchen Handel: ‚Gieb den anliegenden Brief an Michele,‘ schreibt er von Rom an Buonarroto, ‚ich weiß recht gut, daß er ein unverschämter Narr ist, aber ich muß mich an ihn wenden weil ich Marmor brauche und nicht weiß, wie ich anders welchen bekommen soll. Nach Carrara gehen will ich nicht, weil es mir unmöglich ist, schicken kann ich Niemand dahin Bescheid wüßte, denn entweder lassen sie sich betrügen oder betrügen selber, wie Bernardino, der Schuft, der mich zuletzt hier um 300 Ducaten betrog und hinterher noch in ganz Rom über mich herumlamentirte, wie ich erfahren habe. Nehmt euch wie vor dem Feuer vor ihm in Acht und laßt ihn euch nicht in's Haus kommen.‘ Solche Geschichten mögen oft vorgefallen sein. Die Italiener lassen beim gewöhnlichen Handel und Wandel eine so große Summe von Täuschung, Geschrei und Leidenschaft mit einfließen, daß ein Nordländer sich erst langsam daran gewöhnen muß. Auch Michelangelo widerstrebte dies Verfahren. Er war die Redlichkeit selbst in allen seinen Verhältnissen, aber bestand darauf, daß die Bedingungen, unter denen er auf ein Geschäft eingegangen war, streng innegehalten würden. Deshalb ließ er sich auch ungern auf verwickelte Contracte ein; für eine bestimmte Summe am liebsten übernahm er seine Aufträge in Pausch und Bogen. Bei Zahlungen notirte er auf Heller und Pfennig seine Ausgaben. Wo er mit seinen Brüdern aneinander kam, geschah es deshalb

weil diese, entweder direct oder durch den Vater, ihn zu unklaren Speculationen zu bewegen versuchten, und wo er sich mit den Auftraggebern entzweite, lag der Grund darin, daß man die Contracte anders auslegte, als sie gemeint gewesen waren. Michelangelo bestand überall auf seinem Rechte, und so groß die Summen gewesen sind die er verschenkt hat, und so unbekümmert er sie fortgab, ebenso hartnäckig leistete er Widerstand, wenn ihm das Geringste unrechtmäßigerweise vorenthalten wurde.

Und glaubte er bei solchen Gelegenheiten daß ihm Unrecht geschehen sei, so war ihm dann allerdings der härteste Ausdruck der liebste. Es sind schon Proben dieser Offenherzigkeit mitgetheilt worden: Michelangelo schonte den Papst selber nicht. Im Jahre 1518 hatte er von einer geistlichen Körperschaft in Florenz ein Stück Terrain gekauft und war dabei seiner Meinung nach übervortheilt worden. Die Herren beriefen sich auf eine Bulle des Papstes, welche ihnen formelles Recht zu ihrem Verfahren gäbe. Jetzt schreibt Michelangelo an den Cardinal Medici. Wenn der Papst, heißt es in dem Briefe, Bullen erlasse, welche das Recht gäben, Raub und Diebstahl zu treiben, dann wolle er doch gleichfalls um einen solchen Freibrief für sich gebeten haben. Habe der Papst aber diese Gewohnheit nicht, dann verlange er, daß ihm zu seinem Rechte verholfen werde. Es begreift sich, daß mit Jemand, der einen solchen Styl schrieb, nicht leicht zu verhandeln war.

Als Michelangelo Ende Februar 1518 in Carrara ankam, fand er die bedungenen Arbeiten nicht contractmäßig ausgeführt. Er gerieth mit den Rhedern in Streit, denen der Transport der Blöcke übertragen worden war. Rasch entschlossen geht er nach Genua und miethet dort eine Anzahl Barken. Sie langen an, ihre Mannschaft aber wird von den Carraresen bestochen, und es kommt so weit, daß Michelangelo in seiner Wohnung angegriffen und belagert gehalten wird. Sie wollen ihn nicht fortlassen wenn er nicht nachgäbe. Jetzt wendet er sich nach

Florenz, man möge aus Piſa Fahrzeuge ſenden, geht ſelbſt dahin um die Sache zu betreiben, und ſetzt endlich ſeinen Willen durch. Nun aber will er den Carrareſen zeigen, daß ſie entbehrlich ſeien: er wendet ſich nach dem nahen, auf florentiniſchem Gebiete gelegenen Serravezza und Pietraſanta und beginnt dort Marmorbrüche zu eröffnen.

Dies Unternehmen wurde eine Lieblingsidee des Papſtes. 1515 war durch einen Gemeindebeſchluß der Serravezzaner dem florentiniſchen Volke alles Terrain geſchenkt worden, deſſen man für die anzulegenden Arbeiten bedurfte. 1517 hatte Michelangelo Unterſuchungen über die Natur des Geſteins anſtellen müſſen und ſich von deſſen Brauchbarkeit überzeugt. Der Papſt wollte, daß das Material für die florentiner Kirche auf florentiniſchem Gebiet gewachſen wäre. Michelangelo aber, dem mehr darum zu thun war zu arbeiten, als die Ausbeutung zweifelhafter Steingruben zu leiten, hatte Anfangs ſolchen Widerſtand geleiſtet, daß es (im Februar 1517) zu einer Correſpondenz zwiſchen ihm und dem Cardinal Medici kam, in der ſcharfe Dinge ausgeſprochen wurden. Er ſcheine, leſen wir da, den Marmor von Pietraſanta ſeines eigenen perſönlichen Intereſſes wegen gegen den von Carrara herabzuſetzen. Der Gonfalonier Salviati habe den Stein an Ort und Stelle unterſucht und vortrefflich befunden. Der Papſt ſei rückſichtslos entſchloſſen, keinen anderen beim Bau von San Lorenzo zur Anwendung zu bringen, und man werde alle weiteren Einreden Michelangelo's als offenes Aufſagen des Gehorſams betrachten.

Alſo eigennützige Abſichten zu Gunſten Carrara's! Michelangelo ſcheint ſich dennoch an dieſe Drohungen nicht gekehrt zu haben, denn erſt vom März 1518 iſt ein anderes Schreiben des Cardinals, der nun in den gnädigſten Ausdrücken die Zufriedenheit des Papſtes zu erkennen giebt, daß in Pietraſanta ſo ausgezeichneter Marmor entdeckt worden ſei, und der zugleich die Zuſage enthält, alle Schwierigkeiten die Straße betreffend

würden raſch beſeitigt werden. Es handelt ſich nun nämlich, und zwar beinahe wie um die Hauptſache ſelber, um die Anlage eines fahrbaren Weges von den Bergen zum Meeresufer, ein koſtſpieliges Unternehmen, da nicht nur die Steilheit des Gebirges, ſondern auch die ſumpfige Beſchaffenheit der Ebene zu überwinden war. Der Papſt ſuchte die bedeutenden Koſten dadurch zu ermäßigen, daß er die Zunft der Wollenweber bewog, für ein neues in Santa Maria del Fiore nöthiges Marmorpflaſter ſich an der Unternehmung zu betheiligen; alles aber in der Art, daß Michelangelo die geſammten Anlagen auf ſein Riſico übernahm, und indem er mit dem Papſte und der Zunft der Wollenweber contrahirte, den Straßenbau und die Steinbrüche der Serravezza als ſein eigenes Geſchäft beginnen ließ.

Daß dem ſo ſei, behauptete wenigſtens Michelangelo. Vielleicht haben die verſchiedenen, nicht näher bezeichneten Hinderniſſe, welche ſich, wie ſeine Briefe lehren, der endlichen Ausfertigung der betreffenden Contracte entgegenſetzten, in einer Verſchiedenartigkeit der Auffaſſung bei den verhandelnden Parteien ihre Urſache gehabt. Monatelang dringt Michelangelo auf Abſchluß, ohne ſeinen Zweck zu erreichen. Endlich wird es ihm zu viel. Er iſt in Serravezza anweſend und will arbeiten laſſen. Der Gonfalonier, ſchreibt er an Buonarroto, ſcheine nichts thun zu können und deshalb die Sache zu ſtocken, er für ſein Theil werde ſich jetzt entweder an den Papſt oder an den Cardinal Medici wenden, Alles liegen und ſtehen laſſen und nach Carrara zurückkehren, wohin man ihn, als wäre er unſer Herr Chriſtus ſelber, mit tauſend Bitten zurückverlange. Man war dort, ſcheint es, zur Beſinnung gekommen. Der Marcheſe Malespina, der Beſitzer von Carrara, der, wüthend über das Unternehmen bei Pietraſanta, Michelangelo ſo viel Unannehmlichkeiten hatte bereiten laſſen, zeigte ſich nun, da er deſſen Hartnäckigkeit ſah, nachgiebiger. Von beiden Seiten alſo wurde der

Verdacht gegen ihn erhoben, es ſei der eigene Gewinn, im Spiele.

Michelangelo ſelber ſehnte ſich nicht ohne Grund nach Carrara zurück: ‚dieſe Handarbeiter,‘ heißt es in dem eben angeführten Briefe weiter, ‚wiſſen nichts anzupacken. Hundertdreißig Ducaten hat mich ihre Arbeit ſchon gekoſtet und bis jetzt iſt noch kein Fuß breit brauchbarer Marmor zu Tage gebracht worden. Sie laufen herum, thun als thäten ſie etwas, und bringen nichts vor ſich. Dabei ſuchen ſie heimlich für den Dombau und Andere zu arbeiten, wofür ich ſie mit meinem Geld bezahlen muß; ich weiß nicht wer dahinter ſteckt, aber der Papſt ſoll genau wiſſen wie es hier zugeht; 300 Ducaten habe ich ſo fortgeworfen und ſehe noch nichts das für mich geſchafft worden iſt. Es wäre leichter, Todte wieder lebendig zu machen, als Leben in dies Gebirge und etwas Kunſtverſtand hier unter die Leute zu bringen. Wenn mir die Wollenweberzunft 300 Ducaten alle Monate gäbe, würde ich noch ſchlecht genug bezahlt ſein für das was ich leiſte, und ſo kann ich nicht einmal durchſetzen, daß der Contract zu Stande kommt. Empfiehl mich Salviati (dem Gonfalonier) und ſchreibe mir durch meinen Diener wie die Dinge ſtehen. Ich muß einen Entſchluß faſſen, denn ſo in der Schwebe kann ich nicht länger bleiben.‘ Nachſchrift: ‚Die Barken die ich in Piſa gemiethet habe, ſind ausgeblieben. Alſo auch auf dieſer Seite geht Alles ſchief. Tauſendmal vermaledeit Tag und Stunde, wo ich von Carrara fortging. Das allein iſt an allem Unheil Schuld. Aber ich kehre dahin zurück. Wer heutzutage eine Sache gut machen will, der hat nur Schaden davon.‘

So ſchreibt er am 18. April 1518. Tags zuvor erſt war er in Carrara geweſen, wo er einen florentiniſchen Bildhauer damit beauftragt hatte, ſeine Blöcke fortſchaffen zu laſſen. Er ſcheint ſich mit den Leuten dort wieder ausgeſöhnt zu haben, und theilt fortan ſeine Zeit zwiſchen Carrara und Pietraſanta,

läßt an beiden Stellen arbeiten, geht dazwischen wieder nach Florenz, wo man den Grund der Façade von San Lorenzo legt und wo er im August ein Grundstück kauft, auf dem ein Haus gebaut wird. In den neuen Brüchen dagegen nimmt die Plage kein Ende. Krankheiten seiner Leute, Betrug, Faulheit, Widerspenstigkeit, deren letztes Ende ist, daß sie ihn ganz im Stiche lassen. Im September schreibt er rein verzweifelnd darüber. Der Regen will nicht aufhören im Gebirge, es ist kalt, die Arbeit wird eingestellt. Dennoch hält er den Winter über dort aus, ganz allein, scheint es. Im October war er selber krank geworden und nach Florenz gegangen, am letzten dieses Monats aber schon ist er zurück. Im December geht er dann wieder nach Florenz, aber nur um Weihnachten dort zu feiern. Endlich, im Frühjahr 1519, hat er es so weit gebracht, daß eine Anzahl bis auf einen gewissen Punkt bearbeiteter Säulen und Blöcke an das Meeresufer herabgeschafft worden sind um nach Florenz verschifft zu werden, wobei eine der Säulen in Stücken ging; da plötzlich aus Rom der Befehl, Alles liegen zu lassen, weil der Bau bis auf Weiteres aufgeschoben sei, und keine Bezahlung!

In seiner Denkschrift über den Façadenbau von San Lorenzo spricht Michelangelo mit Entrüstung über die Art, wie man ihn schließlich behandelt habe. ‚Und nun,' schreibt er, ‚untersagt mir der Cardinal Medici, im Namen des Papstes, mit den Arbeiten fortzufahren. Vorgegeben wird, man wünsche mich der Beschwerde zu überheben, den Marmor unter so viel Anstrengungen aus dem Gebirge herunter zu schaffen, man werde mir in Florenz bessere Aufträge zuweisen und wolle einen neuen Contract mit mir abschließen, — und dabei ist es geblieben bis zum heutigen Tag!' Und zu derselben Zeit werden von Seiten der florentiner Dombauverwaltung Arbeiter nach Serravezza geschickt, welche sich der von Michelangelo gebrochenen Blöcke bemächtigen und sie auf der von ihm gebauten Straße an's Meer

und weiter nach Florenz bringen. Einestheils sollte Santa Maria del Fiore damit gepflastert, andererseits der Bau der Façade ohne Michelangelo's Mitwirkung dennoch weiter betrieben werden.

Er behauptet nun, man habe sich der Straße wegen vorher mit ihm auseinander zu setzen. Die Dombauverwaltung will darauf nicht eingehen. Sie hatte nämlich 1000 Ducaten für die Steinbrüche hergeben müssen und glaubte sich in ihrem Rechte, während Michelangelo dies Verfahren als einen Eingriff ansah, den er nicht zu gestatten brauche. Er dringt auf Erfüllung der Verbindlichkeiten und betrachtet bis dahin Alles als sein Eigenthum. Denn er habe die Sache in Bausch und Bogen übernommen und somit für sich allein arbeiten lassen.

‚Der Cardinal,' fährt er fort, ‚verlangt jetzt von mir eine Aufstellung der Kosten und Auslagen, damit er sich mit mir vergleichen und den Marmor und die Straße nach Serravezza benutzen könne. 2300 Ducaten habe ich empfangen. Wann und wo, belegen die angeschlossenen Rechnungen. Davon sind 1800 ausgegeben. 250 für den Transport meines Marmors von Rom nach Florenz. Außer Rechnung lasse ich dabei das nach Rom geschickte Holzmodell, außer Rechnung die drei Jahre Arbeit die ich verloren habe, außer Rechnung, daß ich ruinirt bin durch diesen Bau, außer Rechnung, in welchem Lichte ich dastehe, daß man mir das Werk übertragen und dann, ohne einen triftigen Grund anzugeben, wieder genommen hat, außer Rechnung mein Haus in Rom, wo für mehr als 500 Ducaten Marmor, Geräth und fertige Arbeit zu Grunde gegangen sind: für all Das bleiben mir von dem Gelde gerade 500 Ducaten übrig.'

‚Aber gut so: der Papst nehme die von mir gebaute Straße sammt dem gebrochenen Marmor, und ich behalte was ich von Geld noch in Händen habe, bin meiner Verpflichtungen quitt und ledig und setze über Alles eine Schrift auf, die der Papst unterzeichnet.' So Michelangelo's Vorschlag. Die Blätter, woraus

ich diese Sätze citire, scheinen das von ihm für sich selbst oder für einen seiner Freunde aufgesetzte Brouillon, nach welchem die Schrift ausgearbeitet werden sollte, welche Leo zu unterzeichnen hätte. Alle Ausgabeposten sind bis auf das Geringste ausgeführt. Es ist unbekannt, zu welchem Ende die Angelegenheit gediehen ist. Im Jahre 1521 kam die erste und einzige der in Pietrasanta zugehauenen Säulen in Florenz an. Jahre lang lag sie dort auf dem Platze vor San Lorenzo, bis sie, wahrscheinlich nur um beseitigt zu werden, an Ort und Stelle unter die Erde gegraben ward. Die anderen lagerten noch zu Vasari's Zeiten auf dem Meeresufer bei Pietrasanta. In späteren Jahren erst wurden diese Steinbrüche regelmäßiger ausgebeutet und die Transportmittel vervollkommnet. Michelangelo entdeckte im Gebirge einen bunten, sehr harten aber schön zu behandelnden Marmor, um dessentwillen in späteren Zeiten der Herzog Cosimo eine vier Miglien lange Fahrstraße bauen ließ. Als in dessen Auftrage 1568 die Berge dort untersucht wurden, fand man alles wie Michelangelo es verlassen und die mit M gezeichneten Steine, die wichtige Punkte bezeichnen sollten.

6.

Michelangelo konnte sich mit einigem Rechte über die Medici beklagen: sehen wir die Gründe aber, aus denen der Bau der Façade in jener Zeit in's Stocken gerieth, so bleibt doch nur das allgemeine Schicksal als der Schuldige übrig. Zu der Zeit, wo der Bau beschlossen ward, stand die Familie auf dem Gipfel ihrer Macht. Von 1516 an aber war der Umschlag eingetreten. Gegen die Intriguen der Menschen waren sie stark genug gewesen: gegen den Tod vermochten sie so wenig als andere Sterbliche, und dieser vernichtete jetzt den stolzen Aufbau, den, der Zukunft vorgreifend, die Familie in Gedanken für sich errichtet hatte.

1516 starb Giuliano. Lange schon hatte er sich krank und

melancholiſch hingeſchleppt. Ein Sonett von ihm iſt erhalten, in dem er den Selbſtmord vertheidigt. Die herrſchende Epidemie jener Zeiten fraß ihn langſam auf. Er war un uomo dabbene, urtheilte man, und indem die Italiener von damals ihm ein ſolches Zeugniß der Ehrenhaftigkeit ausſtellen, zeigen ſie, daß doch das allgemeine Gefühl des Guten und Sittlichen immer gewürdigt und anerkannt wurde. Zu dem projectirten Königreiche Lorenzo's war das Herzogthum Urbino durchaus unentbehrlich. Giuliano aber wußte ſo lange er lebte, trotz der politiſchen Nothwendigkeit, zu verhindern daß den Rovere's etwas zu Leide geſchähe. In den böſen Zeiten des Exils hatte er in Urbino Aufnahme gefunden, und auch Leo, obgleich er den verſtorbenen Giulio (ganz wie dieſer Alexander Borgia) einen verfluchten Juden genannt, fühlte ſich deſſen Familie verpflichtet. Giuliano's letzte Worte, die er mit ſeinem päpſtlichen Bruder wechſelte, waren eine Bitte zu Gunſten der Rovere's. Leo erwiderte, er möge vor Allem nur daran denken, bald wieder geſund zu werden. Kaum aber war Giuliano todt, als die Galgenfriſt des Herzogs von Urbino abgelaufen war. Leo erklärte, der alte Mord am Cardinal von Pavia, um deſſenwillen Giulio ſeinen Neffen in den Bann gethan, in der Folge aber auch wieder abſolvirt hatte, ſei noch ungeſühnt, that den Herzog auf's neue in den Bann, enthob ihn ſeiner Würde und machte Lorenzo dei Medici zum Herzog von Urbino.

Wir können, was nun folgte, als Unglück auffaſſen, genauer betrachtet waltete doch nur die natürliche Rache des Schickſals. Denn Leo hatte nicht nur Unrecht gethan, ſondern auch gegen ſeine innerſte Natur gehandelt. Er war eigentlich bequem, liebte die Ruhe, wollte ſeinen Neigungen leben, im Vatican ſich das Geſchwätz der Stadt zutragen laſſen und mithineinreden, ein bischen Kunſt beſchützen, ein bischen auf die Jagd gehen, ein bischen die Sitten der Geiſtlichen verbeſſern (wenn ein Geiſtlicher öffentlich auf den lieben Gott geflucht oder ſchimpfliche

oder sogar obscöne Dinge auf den Herrn Christus oder die Jungfrau Maria gesagt hat, soll er, wenn er ein öffentliches Einkommen hat, das erste Mal drei Monate davon einbüßen, ein Herr von Adel dagegen hat nur fünfundzwanzig Ducaten zum Besten der Peterskirche zu erlegen; dies eine Probe von den neuen, verschärften Strafgesetzen) — kurz der Papst war milde und liebenswürdig, und die Worte die er nach seiner Erhebung zu Giuliano sagte: ‚genießen wir nun die Herrschaft die uns Gott gegeben hat', waren gewiß aus tiefster Seele gesprochen.

Lorenzo aber und dessen Mutter Alfonsina bildeten das treibende Element. Sie stachelten Leo, der lieber mit der Zeit gelegentlich gehandelt hätte, zu rascherer Politik. Stolz, auffahrend, kriegerisch und von Ehrgeiz verzehrt, noch um die Hälfte mehr ein Orsini als sein Vater Piero gewesen war, verachtete Lorenzo die stille Methode seiner Oheime. Er setzte den Krieg gegen Urbino durch und focht ihn aus in den Jahren 1517 und 18. Der Herzog von Urbino wird vertrieben, in Rom aber zettelt dessen Partei ein Complott gegen das Leben des Papstes an (wieder war jener San Giorgio dabei betheiligt), die Verschwörung wird entdeckt, und die schuldigen Cardinäle, statt zu fliehen, werfen sich mit reumüthig thränenvollem Bekenntniß dem Papste zu Füßen, der ihnen verzeiht. Nichts zeigt so sehr den Charakter Leo's. Daß man ihm in einem solchen Falle zutraute, er werde verzeihen, und daß die Rechnung eine richtige war, beweist, wie sehr man die geheime Schwäche seines Wesens kannte. Giulio der Zweite hätte sie Alle miteinander daran glauben lassen.

Endlich hat Lorenzo nun das Herzogthum in seiner Gewalt. Eine französische Prinzessin ist seine Gemahlin. Im Jahre 1518 feiert er die Hochzeit, das folgende aber wird sein Todesjahr. Und zu derselben Zeit sterben seine Mutter Alfonsina und Magdalena Cybo, Leo's Schwester, nachdem Contessina Ridolfi schon früher vorangegangen war. Das war das Ende

aller Pläne. Der Papst saß nun allein im Vatican, in dessen Gärten der kleine Hippolyt, Giuliano's nachgelassener unehelicher Sohn spielte, sein einziges Kind überhaupt; in Florenz übernahm der Cardinal Medici die Regierung.

Wofür sollten die beiden sich jetzt noch bemühen? Aber auch hier die Heilung der Krankheit in dem Uebel selbst wieder, das sie verursacht: Leo's alte, unbesorgte Natur ließ sich nicht irre machen. Nach wie vor gab er sich den Dingen hin die ihm die Zeit vertrieben, und statt über dem Unheil zu brüten, das ihn so arg betroffen hatte, jagte er, sang er, schwatzte er und verfolgte die allgemeine Politik der Päpste weiter: keine fremde Macht in Italien aufkommen zu lassen und sich der europäischen Fürsten, eines gegen den anderen zu bedienen. Nur Geld ausgeben konnte er nicht mehr wie früher. Alles war verschwendet. Der ganze ungeheure Schatz den Giulio der Zweite aufgesammelt und Leo hinterlassen hatte, war daraufgegangen. Der Krieg Lorenzo's gegen Urbino hatte zuviel gekostet. Alle Tage mußte ein frischer Korb mit Goldstücken dem Papste zur Hand stehen, der Abends geleert war: 8000 Ducaten wurden dafür allein jeden Monat erfordert. Die Juwelen der Krone waren bei Chigi versetzt. Cardinalstellen wurden verkauft. Es waren wirklich die Mittel nicht mehr vorhanden, den Bau der Façade von San Lorenzo fortzuführen. Man hätte gern weitergebaut wenn es möglich gewesen wäre.

Von den neuen Arbeiten, mit denen Michelangelo zum Ersatz bedacht werden sollte, verlautete nichts einstweilen. So mißmuthig war er, daß er eine Zeitlang gar nichts anrühren mochte und was er etwa begann unfertig wieder stehen ließ. Einige seiner unvollendeten Sculpturen, deren eine ziemliche Anzahl vorhanden sind, gehören vielleicht in diese Zeit. Zuletzt wandte er sich wieder zum Grabdenkmale Giulio's, dessen Blöcke theilweise nun in Florenz lagen. Mit dem Cardinal Medici stand Michelangelo gut. Der Cardinal war ein ernster Mann, der

ſtatt des prachtvollen Hofes, in deſſen Mitte Lorenzo mit ſeiner Gemahlin regiert hatte, einſam und ſtill im Palaſte Medici ſaß und die Geſellſchaft geiſtreicher liberaler Männer ſuchte, deren Einfluß auf die Regierung nicht verborgen blieb.

Von dieſem Umſchwung im geiſtigen Leben der Stadt giebt ein Document Kunde, das, datirt aus dem Herbſte 1519, Michelangelo als einen der Männer erſcheinen läßt, die die geiſtige Ariſtokratie der Stadt bildeten. Es exiſtirte noch immer die Stiftung des alten Lorenzo, die platoniſche Akademie in Florenz, in der philoſophirt und gedichtet ward, und die an öffentlichen Tagen die Blüthe ihrer Beſtrebungen dem ganzen Volke darzulegen pflegte. Heruntergekommen aber, friſtete ſie nur noch ein kümmerliches Daſein. Der Cardinal Medici brachte neues Leben in dieſe Dinge; im October 1519 geht eine Bittſchrift nach Rom ab, worin an die Gnade des Papſtes appellirt wird, einmal um die Gewährung von Geldmitteln, dann aber um die Erlaubniß, Dante's Aſche nach Florenz zurückbringen zu dürfen. Dieſe Bitte entſprang keiner romantiſchen Laune, etwa daß den Florentinern mehr an dem Namen des großen Dichters als an ihm ſelbſt gelegen hätte: Dante's Gedicht war für Florenz etwa was Homer's Geſänge für Griechenland. Seit den öffentlichen Vorleſungen, welche Boccaz über ihn gehalten, finden wir immer wieder das Verlangen auftauchen, Dante müſſe öffentlich erklärt werden. Zu Ende des 14. Jahrhunderts ſorgte der Staat ſelbſt dafür und ſetzte dem für dieſes Amt zu erwählenden Gelehrten 100 Goldgulden jährlich aus, eine bedeutende Summe. Zu Anfang des 15. ſehen wir dieſe Beſtimmung erneuert. 1495 war Dante's Urenkel von den Folgen, welche die Verbannung ſeines Vorfahren etwa für ihn haben könnte, entbunden worden. Jetzt endlich verlangte man die Aſche zurück.

Michelangelo liebte Dante vor allen anderen Dichtern. Er wußte ganze Geſänge von ihm auswendig. Seine eignen Gedichte bewegen ſich in Dante's Formen und Anſchauungen. Er

ſoll ein Buch mit Umriſſen zu Dante gezeichnet haben, das bei einem Schiffbruche verloren ging. Wir finden Michelangelo's Namen mit unter der Petition. ‚Ich Michelangelo der Bildhauer,' ſchreibt er, ‚erſuche gleichfalls Eure Heiligkeit und erbiete mich, dem göttlichen Dichter ein ſeiner würdiges Denkmal an einem ehrenvollen Orte in der Stadt aufzurichten.' Während die Anderen nur um die Aſche des Dichters und um Geld bitten, faßt Michelangelo die Sache anders und will ein Denkmal für ihn liefern. Er konnte das wohl, denn er war ein wohlhabender Mann, der ſparſam lebte, für große Zwecke aber nie ſein Geld zurückhielt.

Wir ſehen aus den Unterſchriften dieſer Supplik zugleich, in welcher Geſellſchaft er ſich damals bewegte. Die bedeutendſten Namen der Stadt finden wir da vereinigt, den literariſch gebildeten Adel von Florenz, alle lateiniſch gefaßt (ſtatt Palla Rucellai leſen wir Pallas Oricellarius), nur Michelangelo ſchreibt dazwiſchen: io Michelagniolo schultore und ſo weiter. Italieniſch, nicht weil er Latein nicht verſtanden hätte, ſondern weil er ſtolz auf die Sprache Dante's ſie nicht zurückgeſetzt wiſſen wollte. Oeffentliche Dinge, ſagte er, müßten in der Sprache aufgezeichnet werden, in der ſie mündlich verhandelt würden. Er iſt der einzige Künſtler der unter der Bittſchrift ſteht. Es ſcheint, daß er ſich aus den eigentlichen Künſtlerkreiſen ganz entfernt hielt. Aber, wie ein großer Gelehrter, der ſich einſam in ſeiner Stube hält, dennoch die Seele einer ganzen Univerſität ſein kann, ſo bildete er den Mittelpunkt der florentiner Kunſtbeſtrebungen.

Ueberhaupt, ſo zurückgezogen Michelangelo lebte, ſein Auge wachte über Allem, was geſchah. Er trat nur ſelten öffentlich auf, bei ſolchen Gelegenheiten nur, wo er Einwirkung für unentbehrlich hielt, dann aber auch geſchah es mit aller Energie. Sein alter Freund Baccio d'Agnolo, oberſter Architekt an Santa Maria del Fiore, hatte für die noch unvollendete Kuppel des Domes den Entwurf einer außen, an der Stelle wo die Wölbung

beginnt, rings umlaufenden Gallerie gemacht, nach welchem bereits ein ziemliches Stück Arbeit zu Stande gebracht worden war. Brunelleschi's Zeichnung dafür war verloren gegangen. Da läßt Michelangelo seine Augen einmal wieder über Florenz hingehen und entdeckt was geschieht. Er bemerkt, wie man der kühnen Art Brunelleschi's entgegen und im Widerspruch gegen den ganzen Bau einen schmalen Gang um die Kuppel zieht, er sieht, wie man die mächtigen Tragsteine abmeißelt, welche Brunelleschi für das zukünftige Werk hatte ausragen lassen. Jetzt half keine Freundschaft mehr. Was der Heuschreckenkäfig da oben solle? Etwas Gewaltiges, Großartiges gehöre dahin. Er wolle zeigen, wie es zu machen sei.

Eine Commission aus sachverständigen Künstlern und Bürgern verhandelt darauf die Angelegenheit in Gegenwart des Cardinals. Michelangelo legt seine Zeichnung vor, welche mit der Baccio's verglichen wird. Solche Commissionen, selbst wenn die klügsten Leute dabei sind, bringen nie Entscheidendes zu Stande: man begriff, daß Baccio etwas, wenn auch gut Angelegtes, doch zu Kleines, Unbedeutendes geliefert habe, konnte sich aber auch nicht zu Michelangelo's Vorschlägen entschließen. Und so steht heute noch die Kuppel des Domes da, halb umgeben von Baccio's Gallerie, halb von den ausspringenden Tragsteinen Brunelleschi's umringt. Das ist die wahre Geschichte des ungerechten Vorwurfs, den Passavant in seinem Leben Raphael's gegen Michelangelo erhebt: er habe die Vollendung der Kuppel des Doms von Florenz verhindert! Wie sehr Michelangelo die Werke Baccio Agnolo's zu schätzen und zu schützen wußte, zeigt in späterer Zeit seine Sorge um den Thurm der Kirche von San Miniato, der gerade jetzt zu bauen begonnen ward. Michelangelo hatte stets die Sache und niemals die Person im Auge. Daher so oft die schneidende Härte, mit der er auftrat, von der aber in den meisten Fällen die Betroffenen selber nicht beleidigt wurden. Sie verstanden ihn.

Noch eine unbedeutendere Arbeit für den Cardinal sei erwähnt, als in diese Zeit fallend. Im Erdgeschosse des Palastes Medici, den Michelozzo einst für den alten Cosmo errichtet hatte (heute unter dem Namen Palazzo Riccardi bekannt, da er in späteren Zeiten, als die Medici größere Paläste zu ihrer Residenz benutzten, verkauft worden war), befand sich eine Loggia, ein nach der Straße zu offener Raum, in welchem die Bürger der Stadt zu gelegentlichen Besprechungen zusammenzukommen pflegten. Der Cardinal ließ sie in ein geschlossenes Zimmer verwandeln. Die offenen Bogen wurden vermauert und Fenster eingesetzt. Michelangelo machte die Zeichnung dazu. Berühmt war das nach seiner Angabe vom Goldschmied Piloto angefertigte bronzene Gitterwerk der Fenster. Das Innere des Zimmers malte Giovanni da Udine aus, einer von den Gehülfen Raphaels, der ihm im Vatican zur Hand gegangen war, besonderen Ruhm aber durch die Guirlanden an der Decke der Farnesina erwarb, jene Blumenarchitektur, zwischen der Raphael die Geschichte der Psyche malte.

7.

Bald zeigte sich, daß der Cardinal wirklich nicht bloße Ausflüchte gemacht hatte, indem er Michelangelo auf würdigere Arbeit vertröstete, und es könnte jetzt gleich von dem Werke die Rede sein, das, im Winter 1519 bedacht, zu Ostern des folgenden Jahres begonnen war, fiele nicht auf dieselben Ostern 1520 das Ereigniß, welches diesem Jahre für die Kunstgeschichte eine traurige Berühmtheit gegeben hat: der Tod Raphael's.

Noch um Weihnachten 1519 war Michelangelo an ihn erinnert worden. Sebastian del Piombo schrieb aus Rom, daß die Erweckung des Lazarus vollendet sei. Zuerst meldet er die glücklich vorübergegangene Taufe seines Söhnchens, dessen Pathe Michelangelo war. Der Kleine hatte den Namen Luciano erhalten. Sodann, er habe das Gemälde in den Palast geschafft

und ſei mit deſſen Aufnahme außerordentlich zufrieden. Nur die ‚Gewöhnlichen‘ hätten nichts zu ſagen gewußt. Damit will er die Partei des Raphael bezeichnen, wie die gleich folgende Bemerkung beſtätigt: er glaube, daß ſein Bild beſſer gezeichnet ſei, als die eben aus Flandern angekommenen Teppiche.

Sebaſtian's Gemälde iſt nach mancherlei Schickſalen in die Londoner Nationalgallerie gelangt, ein vielfach beſchädigtes nachgedunkeltes Werk, deſſen außerordentliche Farbenwirkung aber noch ſehr wohl zu erkennen iſt. Vorn rechts ſitzt Lazarus. Eben erwacht aus dem Todtenſchlafe und noch halb im Dämmerzuſtande der Betäubung, ſucht er die linnenen Binden von ſich abzureißen, mit denen er umhüllt iſt. Um ihn her beſchäftigte Männer wollen dieſe Mühe übernehmen, Lazarus aber, wie ein Menſch der ſich aus einem Gefängniſſe rettet, zerrt ſelber an den Tüchern, die er mit der rechten Hand von dem linken Arme fortſchaffen will, während er die Zehen des rechten Fußes in die Binden einbohrt, die um das linke Schienbein ſitzen. Dieſe Bewegung bekundet Michelangelo's Antheil an dem Bilde auf den erſten Blick, denn kein Anderer hätte das erſonnen und ſo lebendig ausgeführt.

Lazarus gegenüber, auf der linken Seite des Gemäldes, ſteht Chriſtus, die eine Hand dem erwachenden Manne entgegengeſtreckt, die andere mit ausgebreiteten Fingern erhoben. Vor ihm kniet Maria und blickt mit dem Ausdrucke glückſeliger Dankbarkeit zu ihm auf; um ihn her von allen Seiten drängen ſich die Jünger, die das Wunder mit dem Gefühl heiligen Schauers erfüllt. Den Hintergrund nehmen eine Menge von Figuren ein, ſämmtlich mit ungemeiner Lebendigkeit ausdrückend was in ihnen vorgeht, keine einzige als Nebenſache behandelt, und die Ferne bildet eine Landſchaft, die Anſicht einer Stadt mit einem Fluſſe über den eine Brücke führt, und ein mit Wolken belaſtetes Gebirge dahinter: — Sebaſtian hatte wohl Grund, ſtolz zu ſein auf das mühſame Werk. Er bittet Michel-

angelo, in Florenz beim Cardinal die baldige Bezahlung zu bewirken, da er des Geldes bedürftig sei.

Leider ist dies nicht der einzige Brief unter den an Michelangelo zu jener Zeit aus Rom gerichteten, welcher Ungünstiges über Raphael enthält. Michelangelo hatte Anhänger in Rom, die es sich zum Geschäfte machten, Raphael's Werke herabzusetzen. So lesen wir das Härteste über die große Madonna, welche an Franz den Ersten ging, nicht minder scharf werden die Malereien in der Farnesina vorgenommen und schließlich, nach Raphael's Tode gesagt, was Raphael's Schüler im Saale des Constantin als Probe ihrer Fertigkeit gemalt hätten, sei so gut, daß Niemand die Gemälde Raphael's selber in den Stanzen nun weiter ansehen möge. Wir müssen uns leider entschließen, in Sebastian del Piombo einen Meister zu erkennen, der neben seinen eigenen Werken die eines Künstlers, der größer war als er, nicht zu beurtheilen vermochte. Sebastian war nicht im Stande, die Dinge weiter zu begreifen als sein Geist reichte. Er selbst hat in seinen Gemälden niemals Ideen zum Ausdruck zu bringen versucht. Das Höchste was er erkennen konnte, war die Technik, in der fast sein einziges Verdienst liegt, aber ein gewaltiges, denn nicht allein in der Farbe, auch in der Zeichnung leistete er Vortreffliches. Michelangelo hat sicherlich anders über den Lazarus und über die Teppiche gesprochen. ‚Die Teppiche,' sagt Goethe mit Recht, ‚sind das einzige Werk Raphael's, das nicht klein erscheint, wenn man vor Michelangelo's Decke in der Sistina kommt.' Eine Mannigfaltigkeit der Composition offenbart sich in ihnen, die Michelangelo's Macht im vollsten Maße gleich kommt, und zugleich eine Natürlichkeit und einfache Anmuth, in der er selbst sich vielleicht als übertroffen anerkannt haben würde. Wohl möglich, daß der Anblick dieser Arbeit das Eis zwischen beiden Männern zum Schmelzen gebracht haben würde, wie es ja auch bei Schiller und Goethe langer Jahre bedurfte, ehe sie sich in der rechten Weise erkannten. Dazu aber bot sich

nun keine Gelegenheit mehr. Sie begegneten ſich nicht wieder. Am Charfreitage 1520, wenig Monate nach dem Briefe Sebaſtian del Piombo's, ſtarb Raphael, und ließ den großen Michelangelo von nun an allein und ohne würdigen Nebenbuhler in der Welt zurück.

Das war ein Schlag, der den gemüthsruhigen Papſt doch aus der Faſſung brachte. Die vierzehn Tage lang, die das zehrende Fieber dauerte, dem Raphael erlag, ſchickte er täglich, um nach ihm zu fragen, und brach in Thränen aus als er die letzte Nachricht erhielt. Aufgezehrt von einem verderblichen Fieber, das ihn bei ſeinen Ausgrabungen des antiken Roms befallen hatte, ging er zu Grunde. Todt lag er da in ſeinem Palaſte, ihm zu Häupten ſtand ſeine letzte Arbeit, das unvollendete Gemälde von der Himmelfahrt Chriſti. Eine ungeheuere Menſchenmenge begleitete die Leiche zum Pantheon, wo die Marmorinſchrift, die ſein Grab verſchließt, noch heute zu leſen iſt. Sie ſagt, daß er an demſelben Tage geſtorben ſei, an dem er geboren ward.

Ein Jahr früher ſchon war Lionardo da Vinci geſtorben in Frankreich, wo Franz der Erſte ihm eine ehrenvolle Stellung bereitet hatte. Lionardo ſah Italien nie wieder, wir haben wenig Nachrichten aus ſeinen letzten Jahren. Ein Document aber iſt vorhanden, beredter als Briefe und Nachrichten: ein Portrait, das er von ſich ſelbſt gezeichnet hat, eine Röthelzeichnung in der Sammlung des Louvre. Ein unbeſchreibbarer Zug herber Gedanken liegt in ſeinem Munde und eine finſtere Schärfe im Blick, die genugſam beide ſagen, daß dieſer Mann in Zwieſpalt lebte mit ſeinem Schickſal. Bitterkeit, Verſchloſſenheit, Ueberlegenheit, etwas wie das Weſen eines Zauberers redet aus dieſer Zeichnung. Wenn man Vaſari's Schilderung im Sinne hat, wie Lionardo in jungen Jahren ſo viel Liebenswürdigkeit ausſtrömte, daß Alles ſich feſtgehalten und mitgezogen fühlte, wenn wir da leſen wie er in jugendlicher Freude durch die

Straßen von Florenz ziehend den Vogelhändlern auf dem Markte Geld gab so viel sie verlangten, damit sie ihre Käfige aufsperrten, wenn wir sehen wie sein Geist, im ungemeinen Umfange seiner Kraft schwelgend, schaffend und beobachtend Alles erfaßte, Alles leistete, und wenn wir ihn im Alter damit vergleichen, fern von seinem Vaterlande, ohne Freunde die ihn nur vermißten dort, und ohne großartigen Abschluß seiner Thätigkeit in Frankreich, so fühlt man, wie zu den Gaben des Geistes das Glück hinzutreten muß, wenn sie sich entfalten und Früchte tragen sollen. Wie traurig mag er an Italien zurückgedacht haben. Melzi war bei ihm und zeigte den Verwandten in Florenz seinen Tod an.

Lionardo's Verlust war ohne Bedeutung für die italienische Kunst, Raphael's plötzliches Verschwinden ein Schlag, der tief empfunden ward. Er starb zu früh, nicht für seinen Ruhm, aber für die Begründung seiner Schule. Er hätte doch Ungemeines schaffen und wirken können. Mit ihm erlosch ein Feuer gleichsam, das den Rädern einer ausgedehnten Fabrik die treibende Bewegung zuführte. ‚Rom ist leer und ausgestorben für mich seit Raphael nicht mehr da ist,' schrieb der Graf Castiglione. Wer den plötzlichen Hinweggang einer großen geistigen Kraft jemals erlebt hat, und die Leere die sie zurückläßt, der vermag sich eine Vorstellung zu bilden, wieviel die Stadt an ihm verlor. Denn neben dem, was täglich zur Erscheinung kommt und dankbar empfunden wird bei so großen Naturen, so lange sie leben und wirken, fühlt man nach ihrem Verluste erst die geheime aufrechthaltende Kraft, mit der sie Alles um sich her erfüllen, ohne daß es die selber ahnten, die sich stark durch diese fremde Stärke fühlten. Raphael diente in liebenswürdiger Nachgiebigkeit dem Hofe, der ihm viel gewährte: unter der äußerlichen Hülle dieser gehorchenden Freundlichkeit aber lebte ein scharfblickender königlicher Geist, der keiner Gewalt sich neigte und einsam seine eigenen Wege ging, wie die Seele Michel-

angelo's. Wir in Deutschland denken an die Dresdner Madonna zuerst, wenn von Raphael die Rede ist, eines seiner letzten Werke mit, und das ergreifendste, als hätte er nach so vielen Madonnen endlich das schönste Antlitz im Geiste gesehen, mit dem die übrigen sich nicht vergleichen lassen. Welch eine Schöpfung! — zu deren Lob sich nichts sagen läßt, so wenig wie zu dem des gestirnten Himmels, oder des Meeres, oder des Frühlings. Wer davorsteht, vergißt Rom, die Vergangenheit, die irdischen Schicksale Raphael's. Wie ein vertrauter Freund erscheint er uns, der unsere Gedanken kennt, wie eine milde, freundliche Macht, die sich der Formen und Farben nur bediente, um eine grenzenlose Fülle von Schönheit den Menschen mitzutheilen. Es giebt Naturen, denen Michelangelo nicht zusagt, es giebt keinen Künstler, glaube ich, der nicht irgendwo auf Widerstand stieße: — Raphael aber überwindet jeden; kein Mensch, der sich der beglückenden Gewalt seiner Werke verschließen könnte.

Wir wissen nicht durch die kleinste Aeußerung, welchen Eindruck auf Michelangelo Raphael's Tod gemacht. Wiederum Sebastian del Piombo meldete das Ereigniß. Sogleich kommen nun aber auch schon die praktischen Folgen des Verlustes in Rechnung. Sebastian war jetzt der Erste in Rom. Auf sein Drängen hin gab Michelangelo sich Mühe, die Malerei im Vatican seinem Schützlinge zuzuschanzen, doch es glückte ihm nicht. Raphael's Nachfolger legten solche Proben ihrer Befähigung ab, daß der Papst, so sehr er den Vorschlägen Michelangelo's günstiges Gehör zu leihen schien, Giulio Romano und Francesco Penni, welche das Atelier Raphael's repräsentirten, in ihrer alten Stellung erhielt. Zuletzt, als Sebastian einsah, daß er selber keine Hoffnung hegen dürfe den Auftrag zu erlangen, wollte er Michelangelo bewegen, die Malerei für sich selbst zu beanspruchen. Hier aber scheiterte er vollständig: Michelangelo wies all dergleichen ab und die Intrigue blieb erfolglos.

Michelangelo wandte ſich in dieſer Sache niemals direct an den Papſt, ſondern an den Cardinal, mit dem er damals im beſten Vernehmen ſtand. Am letzten März des Jahres waren die Maurerarbeiten für das neue ihm vom Cardinal übertragene Werk in Angriff genommen. Die Façade, das Denkmal des Ueberfluſſes und des Stolzes, hatten die Medici aufgegeben, ſtatt ihrer ſollte derſelben Kirche eine Capelle mit den Gräbern Lorenzo's und Giuliano's zugefügt werden; ein Pendant zur alten Sacriſtei mit den Gräbern der älteren Medici's, die Brunelleschi gebaut.

Indeſſen ſo gut der Wille des Cardinals war, auch hier ließen die Verhältniſſe die Fortführung des Werkes nicht recht in Schwung kommen. Das Jahr 20 über verblieb es bei den erſten Anfängen. Michelangelo muß mit der Anfertigung der Modelle beſchäftigt geweſen ſein. Im April 21 geht er nach Carrara und macht Beſtellungen. Er entdeckt dort jetzt, wie Benvenuto Cellini erzählt, einen neuen Bruch, aus dem all der Marmor für die Figuren der Sacriſtei herkam. Am 22. April 1521 kauft er daſelbſt 200 Wagenlaſt Marmor, aus welchem drei Figuren, nach ſeinen Modellen bis auf einen gewiſſen Grad zugehauen, Ende 1523 in Florenz abgeliefert werden ſollten. Er hatte dafür ſeine eigenen Steinmetzen an Ort und Stelle. Was abfiele ſollte zu Werkſtücken geſchnitten, ſchon im nächſten Juli in der Stadt ſein. Am 23. April kauft er eine zweite Quantität Marmor für eine ſitzende Madonna, die bereits Ende 1522 in Florenz erwartet wurde.

Dieſe Madonna, die erſte Figur der geſammten Anzahl, welche ausdrücklich erwähnt wird, gehört nicht zu denen, die ganz vollendet wurden. Bedeutend mehr als die letzte Ueberarbeitung mangelt ihr. Doch exiſtirt ein kaum fußhohes Modell (in Berlin), das als Michelangelo's Arbeit gelten kann. Die heilige Jungfrau ſitzt auf einem Seſſel ohne Lehne, ſie hat, mit dem Oberkörper etwas vorgebeugt, ein Bein über das andere geſchlagen,

und das Kind ſitzt rittlings über ihrem Schooße auf dem höher liegenden Schenkel. Es dreht ſich um und nach der Mutter zurück, die das Antlitz ein wenig zu ihm herabneigt. Mit der rechten Hand ſtützt ſie ſich (indem der Arm nach hinten zurückgreift) auf die Sitzfläche des Seſſels, eine natürliche Bewegung, die hier um ſo anmuthiger wirkt, als ſie durch eine reiche und mannigfaltige Gewandung, wie eine Zeichnung durch Farben gleichſam, in einem ſchöneren Lichte erſcheint. Mit der linken Hand hält Maria das Kind an ſich, deſſen Mund und Händchen nach der ſich ihm zudrängenden linken Bruſt ſuchen.

Vor dem Jahre 23 aber kann Michelangelo dieſe Figur in Florenz nicht in Arbeit genommen haben. Als er im beginnenden Sommer 21 aus Carrara zurückkam, ſollte jetzt erſt die ganze Beſtellung contractmäßig feſtgeſetzt werden. Er machte ſeine Vorſchläge; der Cardinal war nicht zufrieden damit. Michelangelo erbot ſich, das Innere der Sacriſtei als Modell in Holz, die Figuren in Thon anzufertigen und dann das Ganze gegen eine beſtimmte Summe herzuſtellen. Er hatte gerade einen Ankauf von Grundſtücken vor und wünſchte das Geld darin anzulegen. Aber vom Cardinal war kein Entſchluß zu erlangen. Nun machte der Krieg in der Lombardei ſeine Anweſenheit bei der Armee nothwendig: diesmal ſollten von Papſt und Kaiſer in Gemeinſchaft dort einmal wieder die Franzoſen herausgejagt werden, und ſo verläßt Medici Ende September Florenz, um als Bevollmächtigter des Papſtes der Kriegführung größeren Nachdruck zu geben.

Vor der Abreiſe ſprach er mit Michelangelo und bat ihn, die Ankunft des Marmors zu beſchleunigen, Leute anzunehmen und arbeiten zu laſſen, damit er bei ſeiner Rückkehr den Bau um ein tüchtiges Stück gefördert fände. Das Ganze war überhaupt noch ſo ſehr in den Anfängen, daß der Abſchluß des Contractes ſpäterer Zeit vorbehalten bleiben konnte. Auch gab er zu verſtehen, daß die Ausführung der Façade keine aufgegebene

Sache sei; übrigens werde sein Schatzmeister, dem er Auftrag dazu ertheilt habe, die erforderlichen Gelder auszahlen.

Dieser aber will nach der Abreise des Herrn keine solchen Befehle empfangen haben, und ersucht Michelangelo, sich schriftlich an den Cardinal zu wenden. Hierzu jedoch läßt Michelangelo sich nicht herbei. Nun tritt der plötzliche Tod des Papstes ein. So wenig Geld ist in Rom vorhanden, daß kaum ein einigermaßen würdiges Leichenbegängniß ausgerichtet werden kann. Der Cardinal kehrt zurück, siegreich, durch den Verlust dessen aber, für den er gesiegt, um allen Vortheil seines Erfolges gebracht. Niemand hatte diesen Fall erwartet. Leo war, wenn nicht gesund doch kräftig und in seinen besten Jahren. Augenblicklich mußte für die Medici die Sorge in den Vordergrund treten, sich selbst in Florenz zu erhalten, wo außer der allgemeinen Freiheitsliebe des Volkes der Haß der Einzelnen drohte, vor allem die Feindschaft der Soderini's, die in Florenz, Rom und Frankreich damals so mächtig waren.

Ende Februar 1522 kam der Cardinal in der Stadt wieder an. Michelangelo erhält die besten Worte. Nichts wünsche man sehnlicher, wird ihm versichert, als etwas Ausgezeichnetes von seinen Händen für die Grabmäler zu besitzen, keineswegs aber übergab man ihm nun den ganzen Bau oder irgendwie bestimmte Aufträge. Michelangelo ging endlich mit der Bemerkung, er werde wiederkommen wenn die Blöcke aus Carrara angelangt wären. Er kehrte zum Grabmale Giulio's zurück, an welchem auch die Jahre vorher immer fortgearbeitet worden war, und zu anderen Werken, von denen wir, ohne sie näher zu kennen, stets annehmen müssen, daß sie ihn beschäftigten; denn in einer Werkstätte wie der seinigen konnte kein Stillstand eintreten.

Als eins von den Werken, welche in diese Zeit fallen, sei die Statue des am Kreuz stehenden Christus in der Kirche sopra Minerva in Rom genannt. Im Jahre 1514 bereits wurde

sie von einem römischen Privatmanne bestellt und gelangte zu so großer Berühmtheit, daß Franz der Erste sie später abformen ließ, um in Paris einen Erzguß danach anfertigen zu lassen. Der äußeren Vollendung nach und als Darstellung eines nackten männlichen Körpers in seiner schönsten Blüthe, ist sie ein bewunderungswürdiges Werk, als Bild desjenigen aber, an den sie uns doch erinnern soll, die erste Statue Michelangelo's die als manierirt bezeichnet werden muß.

Ein Kunstwerk wird manierirt genannt, wenn bei ihm die Form so behandelt erscheint, daß der geistige Inhalt neben ihr in die zweite Linie gedrängt wird. Die Grenze ist hier oft schwer zu finden. Auch der größte Künstler kann in die Manier verfallen, denn es braucht dazu nicht bloß Nachahmung fremder Eigenthümlichkeit: ein leises Abweichen vom reinen Gedanken läßt das reichste, unabhängigste Genie manierirte Werke schaffen. Michelangelo's Kraft beruhte in seiner Kenntniß der Anatomie. Er secirte Körper oder zeichnete sie nach dem Leben in den schwierigsten Lagen, bis ihm die Bewegung der Muskeln durchaus geläufig war. Verkürzungen, welche die Meister vor ihm kaum zu denken gewagt, brachte er zur Anschauung. Er hob das alte steife Exercierreglement auf und erlaubte den Figuren, frei ihre Glieder zu brauchen. In der Sculptur trat seine Meisterschaft durch die Richtigkeit zu Tage, mit der er bei jeder Wendung der Gestalt die durchschimmernde Muskellage erscheinen ließ. Hier aber verleitete ihn seine Kunst. Der gewohnten ruhigen Stellungen müde, bei denen die unangespannten Glieder die Veränderung, deren ihre unter der Haut liegenden Theile fähig sind, zu wenig hervortreten lassen, sucht er Schwierigkeiten, nur um sie zu überwinden, und läßt seine Gestalten Wendungen machen, welche weniger die Bewegung des sie erfüllenden Gedankens als die Kühnheit und Kenntniß Michelangelo's zeigen.

Die Statue des Christus in der Minerva empfängt an ihrem Platze das in solchen Räumen hergebrachte zerstreute Licht,

welches eine richtige Anſicht ſelten zuläßt. Die Geſtalt ſteht aufrecht, das aus Rohrſtäben gebildete Kreuz an ihrer Seite; die rechte Hand hält es mit herabgeſenktem Arm unten leicht gefaßt, während die linke, über die Bruſt herübergreifend, es weiter oben berührt. Die Beine und der Unterkörper ſind dabei in der Bewegung nach links gewandt, indem das linke Bein ein wenig vor, das rechte zurücktritt; der Oberkörper jedoch dreht ſich mit den Schultern nach der andern Seite, und dieſe Drehung der Geſtalt über den Hüften iſt das Meiſterſtück der Arbeit.

Die Stellung aber entſpricht nicht der Perſon deſſen, den ſie erſcheinen laſſen ſoll. Nehme ich den Abguß des kleinen, zart ausgeführten Modells der Statue in die Hand, wo Schultern und Kopf fehlen, ſo glaube ich den Torſo eines Achilles zu ſehen. Eine ſchlanke, kühne Vollkommenheit männlicher Kraft läßt dieſe Bildung ahnen: man denkt, das Haupt müſſe ein Helm bedeckt, und an dem fehlenden Arm ein Schild gehangen haben. Etwas kriegeriſch Heldenhaftes liegt im Aufſtehen der beiden Füße, das uns befremdend ſein muß bei einer Erſcheinung, die ſanft hinwandelnd über die Erde gedacht wird, als müßten ſich die Blumen auf die er getreten wieder aufrichten nachher, wie wenn ſie nur ein Windhauch beugte.

Dieſes Sanfte, Duldende war Michelangelo überhaupt nicht eigen; er konnte nicht in ſeine Werke legen was er nicht beſaß. Chriſtus' Leichnam ſtellte er in zart mißhandelter Weichheit dar, aber wo er ihn lebendig giebt, läßt er ihn groß und ſtark auftreten, wie das auch Raphael zuweilen thut, oder wie er in der uralten Deutſchen Ueberſetzung des Evangeliums einhergeht als der ‚ſtarke, gewaltige Herr'. Wie ein Heerführer in Waffen, und die Apoſtel ſein Gefolge von ſtreitbaren Rittern. Etwas Rieſenhaftes hat er oft bei Michelangelo, beſonders auf ſeinen Zeichnungen. Ich erinnere an eine, wo der ſitzende todte Körper zur Seite hin ineinanderbricht, oder an eine andere, wo er aus dem Grabe auffliegt. Die verſchränkten Arme emporgehalten,

das Haupt aufwärtsſchauend und weit zurückgewandt, die Füße dicht nebeneinander, ſchwingt er ſich aus dem offenen Sarge auf. Eine ſtürmiſche Gewalt liegt in der Bewegung. Man meint, er könnte die ganze Erde wie bei den Haaren packen und mit ſich reißen. Die Wächter ſtieben auseinander, als wäre zwiſchen ihnen ein Vulkan ausgebrochen. Es hat keinen Künſtler auf der Welt gegeben, der das ſich Bewegende in den Geſtalten ſo in Linien zu faſſen vermochte, wie Michelangelo.

Bei Beurtheilung des Chriſtus in der Minerva muß jedoch in Betracht gezogen werden, daß er nicht ganz von ihm vollendet worden iſt. Michelangelo ſandte das Werk mit einem ſeiner Arbeiter nach Rom, der es dort zu Ende bringen und aufſtellen ſollte. Dieſer aber verdarb die Arbeit dermaßen, daß ein anderer römiſcher Bildhauer angegangen werden mußte, die Statue wieder in Stand zu ſetzen. Ein Brief Sebaſtian del Piombo's an Michelangelo ſagt, an welchen Stellen die Fehler begangen worden ſeien: an der Hand welche das Kreuz halte, am einen Fuße, am Barte und ſo weiter. Man wußte dem dann ſo gut abzuhelfen, daß der Beſteller ſich als vollkommen befriedigt erklärte. Dies war nicht das einzige Mißgeſchick, welches Michelangelo bei der Statue zuſtieß. Er hatte ſie überhaupt von friſchem in Florenz beginnen müſſen, weil die erſte, die er in Rom angefangen hatte, wegen eines Fehlers im Steine ganz aufgegeben werden mußte.

Der Thätigkeit des römiſchen Mitarbeiters darf ein Theil des Eindruckes wohl zugeſchrieben werden, den die Statue macht. Seltſam iſt auch das Antlitz, das eine faſt individuelle Phyſiognomie zeigt; dazu bis in den Rücken hinabgelocktes Haar: man würde die Geſtalt, unbefangen davor tretend, für einen Johannes erklären.

8.

Die Jahre 1519 bis 22 werden zu den glücklichſten der Stadt Florenz gezählt. Endlich hatte man durch das zu erwar-

tende Aussterben der Familie eine Befreiung von ihrer auf erbliche Herrschaft losdrängenden Tyrannei vor Augen. Der Cardinal ließ, als er für seinen Neffen Lorenzo eintrat, dessen auch schon äußerlich monarchische und mit rücksichtslosen Mitteln arbeitende Regierungsweise fallen und richtete die Dinge wieder mehr nach der Idee des Selbstgouvernements ein. Mit allen Parteien stellte er sich gut. Der Bürgerschaft ward ein Theil ihrer Befugnisse freiwillig zurückgegeben; von einer idealen Verfassung war die Rede, welche die Stadt sich in nächster Zukunft selbst zu ertheilen hätte, und als im Jahre 1521 die Franzosen, die bis dahin die Herren in Italien gewesen waren, unterlagen und die Furcht vor ihrem Einflusse auf die an gewaltsamere Wege zur Freiheit etwa denkenden Bürger verschwunden war, milderte sich die Strenge des mediceischen Regiments in unerhörter Weise.

Die Uebermacht Franz des Ersten hatte seit 1515 auf dem Papste gelastet. Schon damals, als Leo nach dem Siege des Königs bei Marignan gute Miene zum bösen Spiel machen und sich ihm nachgiebig in die Arme werfen mußte, wollte er mit Franz lieber in Bologna als in Florenz zusammenkommen. Die Anwesenheit des Königs in Toskana erschien ihm als zu bedenklich, er hatte das schon einmal erlebt. Die Florentiner wußten es auch recht gut und ließen es den Papst trotz der prachtvollen Empfangsfeierlichkeiten fühlen. Leo wurde nicht wohl damals in seiner treuen Stadt, und er fürchtete für sie, so lange die Franzosen die italienische Politik in Händen hatten. Seit 1519 aber, wo Karl von Spanien trotz der Gegenanstrengungen des Königs von Frankreich zum Deutschen Kaiser gewählt worden war und das ungeheure Gebiet von Spanien, Burgund, Deutschland, Ungarn und Neapel unter ihm zu einem einzigen Lande wurde, wandten sich Leo's Hoffnungen der neu entstehenden Macht zu. Ein Bündniß kam zu Stande, das Glück war günstig; die letzte Nachricht, welche der Papst vor seinem Tode

empfing, war die von der Niederlage der Franzosen. Hätte man nicht so gute Gründe, zu glauben, daß Leo an Gift starb, man hätte sagen dürfen, er sei aus übermäßiger Freude dahingefahren.

Auf der Stelle jedoch nahmen die Anstrengungen der Besiegten, Mailand zurückzuerobern, ihren Anfang. Von dem Tage, wo Franz bei der Kaiserwahl unterlag, dreht sich die Geschichte der nächsten dreißig Jahre für Europa um die Anstrengungen der beiden Nebenbuhler, einander zu beweisen wer der Stärkere sei und wem in Wahrheit die Leitung der Dinge dieser Welt gebühre. Persönliche Erbitterung war dabei im Spiele, die es bis zur persönlichen Herausforderung kommen ließ. Mailand aber bildete den Zankapfel, mit dessen Besitz das Uebergewicht Spaniens oder Frankreichs sichtbar verbunden schien. Wer Mailand und die Lombardei einbüßte, unterlag. Alle Künste der Politik und des Krieges lenkten auf dieses Ziel des Ehrgeizes hin, und es war undenkbar, daß der Eine, sobald er hatte weichen müssen, nicht augenblicklich das Aeußerste versuchte, um dem Andern dasselbe Loos zu bereiten. Denn an Mailand hingen Toscana und Venedig und Genua, an Genua das Mittelländische Meer und Neapel, und daran von anderer Seite wiederum Toscana und Venedig, und an Allem endlich der Papst, der unfehlbar, zugleich mit der Laune des Schicksals, demjenigen sich zuneigen mußte, der als Herr Mailands den Schlüssel zu diesen Schätzen besaß.

1521 aber hatten die Franzosen besondere Eile, die verlorene Stellung wieder einzunehmen. Die Wahl des neuen Papstes war zu wichtig. Zwei Männer standen sich unter den Cardinälen gegenüber: Medici, als das Haupt der spanisch-kaiserlichen Partei, und Soderini, der unermüdliche Feind der Medici und der Freund Frankreichs. Die Entscheidung drohte sich hinzuziehen. Soderini und die verbannten Florentiner am Hofe Franz des Ersten drängten zu einer augenblicklichen Unternehmung gegen die Stadt, und als dann, mit Umgehung der beiden Nebenbuhler,

der alte niederländiſche geiſtliche Herr, der ſich als Biſchof von Valladolid nichts von der ihm zufallenden Würde träumen ließ, aus der Wahl hervorging, ſollte nun wenigſtens, bevor dieſer Italien erreicht hatte, ein Schlag geſchehen.

Medici ſuchte ſich gegen den drohenden Sturm mit den Mitteln zu halten, deren ſeine ſchlaue und zu vollendeter Verſtellung erzogene Seele fähig war. Sein Leben lang hatte er, auf den verſchlungenſten Linien wandelnd, die Intereſſen der Familie verfolgt. Jetzt, wo ihm Niemand mehr zur Seite ſtand, ſpielte er am feinſten. Soderini und Frankreich verſprachen den Florentinern das Conſiglio grande, dieſes Ideal, an dem die Bürger hingen wie die Deutſchen an der Idee ihrer Einheit: auch der Cardinal verſprach es. Die geiſtreiche gelehrte Geſellſchaft der Männer, welche, im Garten der Rucellai zuſammenkommend, als eine Art äſthetiſch liberaler Club ihre Controle über das Geſchehende ausübten (unter denen Machiavelli eine der Hauptſtimmen führte, und zu denen auch Michelangelo gerechnet ward), ſuchte er durch Geſpräche, die er mit Einzelnen von ihnen über die Entfaltung der florentiner Verfaſſung zur freieſten Form führte, an ſich heranzulocken. Er forderte ſie auf ihre Anſichten ſchriftlich zu begründen. Er ſuchte nicht minder die Anhänger Savonarola's mit Vertrauen zu erfüllen, die immer noch eine mächtige Partei bildeten. Schon war davon die Rede, unter welchen Modalitäten, an welchem Tage die neue Verfaſſung proclamirt werden würde. Jedermann hegte Hoffnungen, deren Mittelpunkt der freundliche, gefällige, uneigennützige Cardinal war, der ja, ſelbſt wenn er für ſeine Familie hätte intriguiren wollen, gar keine mehr beſaß, der ſogleich nach dem Tode Leo's allen gefangengehaltenen Bürgern ihre Freiheit gegeben hatte, und der ſich jetzt ja nur deshalb nicht entſcheiden konnte, weil er nicht zu wiſſen ſchien, wie er die der Stadt zugedachte Wohlthat groß und ſchön genug geſtalten ſollte.

Da plötzlich kommt eine Verſchwörung zu Tage. Der Tod

des Cardinals ihr Zweck. Soderini, der in Rom den neuen Papſt gänzlich in ſeinen Netzen hält, ihr Anſtifter. Aus der Mitte jener Männer des Gartens der Rucellai ihre gefährlichſten Theilnehmer. Denn dort auch durchſchaute man die Verſtellung am ſcharfſichtigſten und hielt unverbrüchlich zu Frankreich. Was die Verſtellung Giulio's aber anbetrifft, ſo braucht nur an das Daſein Ippolito's und Aleſſandro's dei Medici erinnert zu werden. Der Cardinal dachte von Anfang an nicht daran, das Geringſte von dem zu gewähren, was er, nur weil er nicht anders konnte, verſprochen hatte.

Im Mai 1522 ward das Complott entdeckt. Einige der Verſchworenen retten ſich durch die Flucht, andern wird der Proceß gemacht. Zu gleicher Zeit gelingt es, Soderini im Vatican zu ſtürzen. Adrian läßt ihn in die Engelsburg abführen, während Medici, unter dem Jubel des römiſchen Volkes einziehend, von nun an ſeine Stelle einnimmt. Jetzt iſt er der Nothwendigkeit überhoben, den Florentinern gute Worte zu geben. Keine Rede mehr von Conſiglio grande und Verfaſſung. Gehorſam wird gefordert.

Es iſt Schade, daß Nardi da, wo er das Entkommen der Verſchworenen erzählt, durch ſeine Methode, ſtatt die Namen der Leute zu geben, ſie zuweilen nur anzudeuten, uns im Ungewiſſen läßt, wer der ‚ſehr berühmte Bildhauer' (scultore assai segnalato) war, der damals dem flüchtigen Zanobi Buondelmonti *) ein Obdach gewährte. Eben nämlich will dieſer durch die Porta Pinti aus der Stadt entfliehen, als der Cardinal dort einreitet. Buondelmonti, der die Straße verſperrt ſieht, tritt in eine dicht am Thore gelegene Bildhauerwerkſtätte, die der Cardinal ſelbſt, ſowohl der Sculpturen wegen, als auch weil ein ſchöner Garten um das Haus lag, öfter zu beſuchen pflegte.

*) Derſelbe, dem Machiavelli neben Coſimo Rucellai ſeine Ausführungen über Livius widmete.

Diesmal geschah das glücklicherweise nicht, und der Flüchtige findet Zeit, seine Kleider zu vertauschen und später in der Dunkelheit davonzukommen.

Außer Michelangelo befanden sich eine Anzahl anderer nicht unbedeutender Bildhauer in der Stadt. So Bandinelli; doch war dieser damals mit keiner Arbeit beschäftigt, welche ein Atelier erforderte, geschweige denn daß dieses, selbst wenn Bandinelli in Marmor gearbeitet hätte, mit Sculpturen gefüllt gewesen wäre. Außerdem hätte ihn Nardi wohl genannt; und schließlich, Bandinelli würde sich ein wahres Vergnügen daraus gemacht haben, Buondelmonti dem Cardinal auszuliefern. Ferner Jacopo Sansavino, der gleich Bandinelli, als nach Leo's Tode in Rom die fröhliche Wirthschaft ein trauriges Ende nahm, sich nach Florenz zurückzog; aber auch er dort schwerlich mit einem Atelier voll Arbeiten. Weiter Benedetto da Rovezzano, der den vom Gonfalonier Soderini vor Zeiten nach Frankreich gesandten David des Michelangelo zu ciseliren hatte, und dem später einer von den Aposteln für den Dom zuertheilt wurde, die Michelangelo wieder aufgab. Sein Atelier aber lag in einer andern Stadtgegend. Endlich Tribolo und Mino da Fiesole. Jener noch jung und dem Cardinal ergeben, dieser alt und ohne große Aufträge. Es scheint, daß Nardi Michelangelo gemeint habe. Die Werkstätte war wohl jenes besonders für ihn erbaute Haus, das nach Beendigung der Apostel sein Eigenthum werden sollte, in der Folge aber dem Dome verblieb und von diesem vermiethet wurde. Es lag dicht an der Porta Pinti, dem alten Cistercienser Kloster gegenüber. Möglich, daß Michelangelo, der es früher schon einmal gemiethet hatte, jetzt wieder darin arbeitete. So viel steht fest, er war mit den Verschworenen befreundet. Einer von ihnen, Luigi Alamanni, unterzeichnete mit ihm die Bittschrift an Leo wegen der Asche Dante's; auch Nardi's Name stand darunter und dieser wußte vielleicht näher um die Verschwörung, als in seinem Buche gesagt wird. Und deshalb

konnte ihm geboten erscheinen, Michelangelo's Namen nicht zu nennen, denn er pflegt diese Art des Umschreibens da zumeist eintreten zu lassen, wo es sich um ihm befreundete Männer handelt.

Kein Anderer auch hätte den Muth gehabt, Buondelmonti so aufzunehmen und sich dem Gesetz gegenüber zum Mitschuldigen zu machen. Und endlich, es verdient Michelangelo neben jenen andern vielleicht allein die Bezeichnung ‚sehr berühmt', da Nardi mit dergleichen sparsam umgeht. Dennoch sind dies nur Vermuthungen.

9.

Obgleich es Michelangelo nur hätte lieb sein können, von aller dringenden Arbeit frei, die Beendigung des Grabdenkmales betreiben zu dürfen, sah er sich doch durch äußere Gründe bewogen, nach einiger Zeit beim Cardinal wegen Weiterführung des Baues der Sacristei Schritte zu thun. Wie er seinen Auftraggebern stets zu langsam arbeitete, schien es nun auch den Erben Giulio's, daß er nicht rasch genug vorwärts käme. Sie hatten zurückstehen müssen im Jahre 16, als der Papst den Bau der Façade anbefahl, sie hatten, als diese Arbeit Michelangelo bald ganz in Anspruch zu nehmen schien, sich bei Leo nicht beklagen dürfen, denn der Papst, nachdem er sie mit so rücksichtsloser Ungerechtigkeit um ihr Herzogthum Urbino gebracht, würde sich wahrhaftig nicht um solche Beschwerden gekümmert haben. Sie ließen Michelangelo damals privatim in Florenz mahnen. Dieser führte ihren Abgesandten in's Atelier und zeigte ihm, was bereits vollendet dastand. Als er nun aber die Sacristei mit den Grabmälern der Mediceer übernahm, schien den Rovere's das zu viel. Sie waren nach Leo's Tode nach Urbino zurückgekehrt und nahmen die alte mächtige Stellung wieder ein, jetzt ließen sie Papst Adrian den Fall vortragen und forderten, daß von Michelangelo das Grabdenkmal vollendet oder das empfangene Geld herausgegeben würde.

Zu der Zeit aber, als dies geſchah, wandte der Cardinal Medici ſeine Gedanken wieder auf die neue Arbeit, die eine Verherrlichung ſeiner Familie und eine Pflicht der Dankbarkeit gegen diejenigen war, denen die Grabmäler in der Sacriſtei errichtet werden ſollten. Auch das mag ein Antrieb für Michelangelo geweſen ſein, eine Entſcheidung über das, was geſchehen ſollte, herbeizuführen, daß die Blöcke aus Carrara anlangten, jener eine wenigſtens, der für die Statue der Jungfrau beſtimmt war und Ende 1522 in Florenz abgeliefert werden mußte. Der Cardinal war in Rom. Michelangelo richtete an einen der Herren aus ſeiner Umgebung ein Schreiben, worin er ſeine Wünſche zu erkennen gab. Vor allen Dingen müſſe der vom Papſt ausgegangene Befehl, daß entweder das Grabdenkmal Giulio's jetzt vollendet, oder das Geld den Rovere's wiedererſtattet würde, rückgängig gemacht werden. Sein Wille war nicht, das Grabdenkmal liegen zu laſſen, denn nie kam es ihm in den Sinn, ſich einmal eingegangenen Verpflichtungen zu entziehen, aber die neue Arbeit reizte ihn und beide konnten zu gleicher Zeit betrieben werden. Deshalb, ſchließt er, auch wenn es dem Cardinal nicht gelänge, ihm freie Hand zu verſchaffen, werde er dennoch neben dem, woran er übrigens zu arbeiten gezwungen ſei, ſeinen Aufträgen Genüge leiſten. Lieber wäre es ihm, wenn ſich das erſtere bewirken ließe.

Der Tod Adrian's machte dieſer Ungewißheit ein Ende. Kein Jahr hatte er im Vatican geſeſſen. Unverſtanden in ſeiner bürgerlichen Einfachheit und im guten Willen, den er nach allen Seiten geltend machen wollte, ohne Verſtändniß für das, was der Stadt, der er das Centrum der geiſtigen Bewegung ſein ſollte, willkommen wäre, nicht im Stande ſogar, mit vielen der Cardinäle nur zu reden, weil ſie kein Lateiniſch wußten, während ihm das Italieniſche fremd war, ſtarb er unbetrauert und zur Befriedigung derer ab, welche ſich auf den päpſtlichen Hof angewieſen ſahen. Nirgends paßte er weniger hin als nach Rom.

Bei seinem Einzuge hatte er sich Triumphbögen verbeten, es seien das heidnische Ehrenbezeugungen. Die kostbare Sammlung antiker Bildsäulen im Belvedere verschließt er; alle Thüren, bis auf eine einzige, zu der er den Schlüssel bei sich trägt, werden zugemauert. Die Decke der Sistinischen Capelle will er herunterschlagen lassen, weil nackte Gestalten nicht in eine Kirche gehörten. Eine alte Magd hat er aus seiner Heimath mitgebracht, der er alle Tage selber ein Goldstück giebt, um die Ausgaben für das Haus damit zu bestreiten. Seine Verwandten, die in Hoffnung auf gute Beute ankommen, schickt er mit einem mäßigen Reisegelde wieder nach Hause. Für Porträts, die von ihm zu malen wären, hatte er einen jungen niederländischen Maler bei sich, der im Vatican arbeitete. Doch auch Sebastian del Piombo widerfuhr die Ehre, ihn portraitiren zu dürfen. Die Schüler Raphael's aber und der gesammte große Haufe der römischen Künstler saßen da wie Schmetterlinge im Platzregen. Ein Schrecken ergriff sie; Giulio Romano voran, verließen sie die Stadt und zerstreuten sich in Italien. Es schien, als sei dem römischen alten Leben für immer ein Ende gemacht. Und so war es in der That. Denn obgleich nach Adrian's Tode die Dinge äußerlich wieder in's Blühen kamen: die Sonne strahlte doch nie mit dem alten Glanze wieder und die Früchte wurden nicht so süß, die sie zeitigte. Die neue Zeit brach ein. Adrian's kurze Regierung ging wie eine prophetische Inhaltsanzeige den Ereignissen voran, die allmälig dann voller und langsamer eintretend, der Kunst und Freiheit in Florenz ein trauriges Ende bereiteten.

In den nun folgenden hartnäckigen Kämpfen siegte Medici. Soderini stand neben ihm Anfangs so sehr im Vortheil, daß auf ihn gewettet wurde, zuletzt aber beugte er sich dem Mächtigeren. Im November 1523 erfolgte die Wahl. Wie bei Leo's Erhebung strömte Florenz über von Freudenbezeugungen. Auch Michelangelo hatte Ursache zufrieden zu sein. ‚Mein lieber

Meister Domenico,' schreibt er an seinen alten Freund Topolino in Carrara, ‚der Ueberbringer dieses ist Bernardino da Pierbasso, den ich wegen einiger Blöcke, deren ich bedürftig bin, nach Carrara schicke. Seid so gut, ihn dahin zu dirigiren, wo er am besten und raschesten seinen Zweck erreicht. Nichts weiter für den Augenblick. Ihr werdet gehört haben, daß Medici Papst geworden ist. Alle Welt ist entzückt darüber, und auch mir will scheinen, als würde es jetzt neue Bestellungen geben. Deshalb bedient mich diesmal gut und ehrlich, damit es ihm zur Ehre gereiche.' Vielleicht wußte Michelangelo damals schon mehr, als er Topolino mittheilte. Denn sofort nach der Wahl Medici's wurde der Bau der Sacristei nicht nur frisch aufgenommen, sondern als neue Bestellung die Aufführung der Bibliothek von San Lorenzo beschlossen. Der Zeit nach trifft dies zusammen mit dem Termine, wo die übrigen Blöcke aus Carrara eintrafen. Michelangelo erhält ein monatliches Gehalt von funfzig Ducaten und beginnt die beiden Statuen der Herzöge von Nemours und von Urbino, die zu den erhabensten Denkmälern gehören, welche die Bildhauerkunst hervorgebracht hat.

Lasse ich Alles, was mir von Portraitstudien bekannt ist, vor meinen Augen vorübergehen, so finde ich, daß diese beiden Gestalten von keiner übertroffen werden. Was ihnen an Einfachheit vielleicht abgeht, ersetzt die Würde der Erscheinung. Dächte ich mir, was immer die äußerste Probe bleibt, jene griechische Statue des Sophokles im lateranischen Museum zwischen die sitzenden Helden gestellt, sie würden ein wenig hohl werden und ihr prachtvolles Aussehen an natürlicher Grazie verlieren, etwa als wollte man einem der hohenstaufischen Kaiser Alexander den Großen entgegentreten lassen, allein dieser Unterschied kann als natürlich und nothwendig vertheidigt werden. Denn die beiden Medici sind weder Göttersöhne noch Helden gewesen. Michelangelo hat sie so hoch erhoben, als sie sich erheben ließen, und, indem er die Nachkommenschaft seines alten

Gönners Lorenzo und deſſen Bruder ſo darſtellte, Alles, was er in ihrem Hauſe an Wohlthaten empfing, in einer Weiſe vergolten, die mehr als königlich iſt. Die ganze Familie gewinnt durch dieſe Statuen ein Ausſehen gewaltiger Fürſtlichkeit, und höheren Adel, als ihr weder ihre eigenen Thaten, noch die Verbindungen mit den Häuſern der Kaiſer und Könige jemals verſchaffen konnten.

Ein Beweis, wie wenig von dem Andenken an das, was Lorenzo und Giuliano im Leben waren, übrig blieb, und wie, was ſie heute ſind, nur in der Arbeit Michelangelo's liegt, iſt die Verwechslung der Namen bei dieſen Statuen, die bis auf unſere Zeiten gedauert hat. Denn ſollte auch hier oder dort darauf aufmerkſam gemacht worden ſein, was mir jedoch nicht bekannt iſt, ſo drang die Berichtigung ſicher nicht durch und die falſchen Bezeichnungen hafteten. Lorenzo, der hochmüthige, kriegeriſche Herzog von Urbino, wird von Vaſari ‚der in Nachdenken Verſunkene' genannt, und die Darſtellung ſeines melancholiſchen, ſo traurig endenden Oheims Giuliano auf ihn gedeutet, während dieſer, zu dem ‚kühnen, ſtolzen' Lorenzo gemacht, bisher unter der Geſtalt ſeines Neffen betrachtet wurde.

Die Marmorbilder, wie ſie heute in der Sacriſtei von San Lorenzo ſtehen, bilden den Gegenſatz des ſich in ſich ſelbſt zurückziehenden Erwägens und des zur That ſich erhebenden Entſchluſſes. Beide ruhen. Aber Lorenzo ſitzt da wie ein Feldherr auf der Höhe eines Hügels, von dem herab er ſeine kämpfenden Soldaten beobachtet und den Lärm der Schlacht vernimmt, während Giuliano, taub für das, was um ihn her ſich ereignet, über Gedanken ohne Ende zu brüten ſcheint.

Lorenzo war tapfer, wie ſein Vater Piero geweſen war; er leitete in Perſon den Sturm auf Monteleone, als er dem Herzoge von Urbino mit Gewalt das Herzogthum abnahm, deſſen Titel ihm vom Papſte geſchenkt war. Er erſcheint in der Tracht

eines römiſchen Feldherrn aus der Kaiſerzeit, die Ornamente ſeiner Rüſtung ſind reich und mit reinlicher Sorgfalt ausgeführt. Der rechte Fuß tritt gerade aus, daß das Knie nach vorn vorſteht, der linke zurück unter den Seſſel, ſo daß das Knie hier, bei geſenktem Schenkel, tiefer als das andere liegt: ganz die Stellung zum Sicherheben mit einem Ruck ſobald es nothwendig ſcheint. Quer über ſeinen Schooß iſt ein ſchwerer Feldherrnſtab gelegt, deſſen eines Ende, weil das rechte Knie höher ſteht, aufwärts über den Schenkel hinausreicht. Auf dieſen Theil des Stabes lehnt ſich die Hand, oder (man möchte ſo ſagen, obgleich es die Hand eines Mannes iſt) ſie iſt darüber hingegoſſen, mit ſo unbeſchreiblicher Grazie hat Michelangelo ſie dargeſtellt. Dieſe Hand — und die andere, die auf dem andern Ende des Stabes liegt, noch nachläſſiger in der Bewegung, mit dem Rücken ihn berührend und ohne jede Abſicht, zu greifen etwa oder ſonſt etwas zu thun, was einen Willen andeutet — ſind die beiden ſchönſten Männerhände, die ich im Bereiche der Sculptur kenne. Schon bei dem Leichnam Chriſti im Schooße der Mutter ſind die Hände unvergleichlich zart und ausdrucksvoll, und wenn irgend ein Zweifel bei der Madonna von Brügge aufſteigen könnte, ihre Hände deuteten auf die einzigen Hände wiederum, die ſie zu formen im Stande waren. Nichts läßt ſo durchaus ſicher auf den erſten Blick die Stufe erkennen, auf der ein Künſtler ſteht, als ſeine Art, die Hände zu bilden.

Was der Geſtalt des Herzogs von Urbino aber den Stempel aufdrückt, ihr Wahrzeichen gleichſam, iſt der ſich aus der viereckig geſchnittenen reichverzierten Oeffnung des um Bruſt und Schultern dicht anliegenden Panzers aufreckende Hals; Kraft und Stolz ſind der Inhalt ſeiner Bewegung. Noch einmal, mit einem Blicke auf die ganze Geſtalt: was Gutes und Edles in Lorenzo's Charakter lag, ſeine Tapferkeit, ſeine Hoffnung, die italieniſchen Staaten zu einem Königreich für ſich zu erobern, enthält dieſe Statue, und wer ſie betrachtet und nachher

den Mann selbst in seinen Schicksalen, dem löst sich auf das leichteste die Frage, was unter Idealisirung einer Person zu verstehen sei. Ein Künstler, der das Ideal eines Menschen schaffen will, nimmt aus ihm heraus was bleibenden Werth hat, thut dazu was er als Mensch und Künstler selbst ist, und formt daraus eine neue Erscheinung.

Wir haben kein Portrait, um die Aehnlichkeit der Züge zu vergleichen. Raphael malte den Herzog, das Bild ist verloren gegangen. Doch hat sich Michelangelo nur wenig an die Natur gehalten bei beiden Statuen, wie er selbst eingestand. Wer denn in tausend Jahren auftreten und beweisen wolle, die Herzöge hätten anders ausgesehen, antwortete er, als ihm die mangelnde Aehnlichkeit vorgeworfen wurde. Er hat niemals Portraits gearbeitet, es sei denn in gelegentlichen Zeichnungen, die nur als Studien zu betrachten sind. Die individuellen Formen eines Menschen schienen ihm nicht umfassend genug, um das auszudrücken, was er in eine Arbeit hineinlegen mußte, wenn diese ihn zur Vollendung reizen sollte. Und so, wie er die ganze Gestalt hier in höheren Formen zeigte, bildete er auch den Kopf unabhängig von den individuellen Zügen, als einen Theil seines neuerschaffenen Menschen.

Bei Giuliano fehlt am Gesicht die letzte Arbeit. Während Lorenzo's aufstrebendes Haupt unbedeckt erscheint, trägt Giuliano einen Helm von antiker Form, entsprechend der römischen Rüstung, in der auch er steckt. Diese aber entbehrt der Zierrathen. Die Gestalt hat etwas Schweres, Ruhendes. Der linke Ellenbogen steht auf der vorspringenden niedrigen Lehne des Sessels auf, und mit dem ausgestreckten, leicht gebogenen Zeigefinger berührt er die Lippen, als stütze er den gesenkten Kopf ein wenig damit. Der andere Arm ist mit dem Rücken der geknickten Hand auf den Schenkel aufgepflanzt, daß sich der Ellenbogen nach außen wendet; das Bein aber tritt vom Knie abwärts quer nach der andern Seite hinüber.

ſo daß die Füße, ein wenig unter den Seſſel gezogen, einer hinter dem andern, nah zuſammenſtehen. Die Knie ſind nackt, wie bei Lorenzo, und das kurze mit Troddeln und Streifen überhangene Panzerhemde fällt zwiſchen ihnen ſchwer in den Schooß herab.

Michelangelo, in deſſen Natur etwas Ueberſtrömendes lag, das faſt in jedem ſeiner Werke, ſo oder ſo, einen Ausweg ſuchte, weiß, wie er die Bewegung einer Geſtalt bis zu losplatzender Heftigkeit zu ſteigern verſteht, ebenſo, wenn er die Ruhe darſtellt ſie zu einem in die Unendlichkeit ſich ausdehnenden Zuſtande zu erhöhen. Die Sibyllen und Propheten zeigen das bei ſeinen Malereien, die Statue Giuliano's bei den Sculpturen. Dennoch bringt die Marmorgeſtalt des Herzogs von Nemours einen anderen Gedanken zum Ausdruck, als die gemalten koloſſalen Männer und Frauen der Siſtiniſchen Capelle. Hier war das grübelnde Nachdenken dargeſtellt, das Zuſammenſtrömen der Gedanken auf einen Punkt, die höchſte innerliche Arbeit; bei Giuliano das Auseinanderfließen, das Verſinken in ein unbeſtimmtes Gefühl, recht, als hätte gezeigt werden ſollen, daß für ihn der Tod eine Erlöſung nach langem traurigem Kränkeln war. Er ſitzt, als wäre er allmälig verſteinert. Er lebte unter Verhältniſſen, die ihn zu Zeiten kriegeriſch aufzutreten zwangen; für die Familie mußte auch er ſich anſtrengen, ſeinen Mann zu ſtehen; die Hochzeitsreiſe nach Frankreich war das Letzte, das er zur Vermehrung des mediceiſchen Glanzes zu thun vermochte. Schon damals trug er den Keim des Todes in ſich. Sehnſucht nach Ruhe und die ſeltſame Hoffnungsloſigkeit, die manchen Charakteren als ein düſteres Geſchenk der Natur mitgegeben wird, waren ihm eigen. ‚Keine Feigheit iſt es, noch entſpringt es aus Feigheit, wenn ich, um dem zu entfliehen, was grauſamer noch mich erwartet, das eigene Leben haßte und ein Ende erſehnte.‘ Dies die erſten Verſe ſeines Sonettes zur Vertheidigung des Selbſtmordes, das als Gedicht *nicht* bedeutend, hier dennoch höheren Werth gewinnt, weil es

als die einzige Aeußerung dieſes Geiſtes zurückgeblieben iſt, deſſen Verluſt, als er ſtarb, Freunde und Feinde beweinten, und der längſt in Vergeſſenheit geſunken wäre, hätte ihn Michelangelo nicht unter ſeine Flügel genommen.

An die Söhne der beiden Herzöge ward nun nach ihrem Tode das Schickſal von Florenz gekettet. Beides uneheliche Kinder, denn von ihren fürſtlichen Gemahlinnen hatte Giuliano keine Nachkommen, Lorenzo nur eine Tochter. Ippolito, der ältere, war der Sohn einer vornehmen Frau in Urbino, aus den Zeiten wo Giuliano als Verbannter dort lebte, Aleſſandro's Mutter dagegen von dunkler Herkunft, eine zum Palaſte gehörige Mulattenſklavin, die nicht einmal anzugeben im Stande war, ob Lorenzo oder ein Reitknecht oder der Cardinal bei Medici ſelber der Vater des Kindes ſei. Beide aber ſind ausgezeichnete Naturen geweſen und denjenigen im Charakter ähnlich, denen ſie ihr Daſein verdankten. Dem Papſte genügte, daß ſie vorhanden waren, mochten ſie gekommen ſein woher ſie wollten.

Als Leo der Zehnte den Cardinal Giulio bei Medici zum Regenten in Florenz machte, waren die Knaben noch zu jung um ſelbſt eine Rolle zu ſpielen. Längſt aber ſtand feſt im Vatican, daß Ippolito einmal eine eigene Herrſchaft erhielte, und ſeine Zukunft kam bei den geheimen Unterhandlungen mit Spanien und Frankreich als ſtehender Artikel in Betracht. In Florenz ſahen die Politiker Anfangs nicht ſo weit, bald aber ſollte auch ihnen Aufklärung werden.

Im Frühjahre 24 zieht der Cardinal von Cordona als Regent nnd Stellvertreter des Papſtes in Florenz ein, und zwei Monate ſpäter folgen ihm die beiden, in deren Namen er fortan die Stadt beherrſcht, Ippolito und Aleſſandro, dieſer noch ein Knabe, jener aber, als vierzehnjähriger Jüngling, von der Bürgerſchaft für fähig erklärt, die höchſten Staatsämter zu bekleiden. Aleſſandro ſollte ſpäter Cardinal werden, Ippolito Caterina, des Herzogs von Urbino nachgelaſſene Tochter heirathen,

der einſt die Hälfte aller mediceiſchen Güter zufiel und die damals noch ganz klein war. Ippolito war im Stillen dazu beſtimmt, die Rolle aufzunehmen, die Lorenzo bis zu Ende zu führen durch den Tod verhindert wurde.

So ſtanden die Dinge in Florenz, als Michelangelo an den Statuen Lorenzo's und Giuliano's arbeitete.

Zusätze zum ersten Theile.

I.

Die Glaubwürdigkeit Condivi's.

(Nach der fünften Auflage von 1879.)

Nachdem durch Milaneſi die Briefſchaften des Archivio Buonarroti, ſowie die des Britiſchen Muſeums zum erſtenmale zuſammen veröffentlicht worden ſind, hat das für die Geſchichte Michelangelo's zu verwendende ſchriftliche Material einen ſolchen Zuwachs erfahren, daß die Frage nothwendig wird, wieweit Condivi's und Vaſari's biographiſche Arbeiten überhaupt noch als benutzbar zu betrachten ſeien. Was Vaſari anlangt ſtand ſchon früher ziemlich feſt, daß er als Abſchreiber faſt ohne eigene Quellen kaum Anſpruch mehr auf Berückſichtigung haben könne: dies ſtellt ſich nun zu aller Evidenz heraus. Auf Condivi aber dies Mißtrauen gleichfalls auszudehnen, liegt kein Grund vor.

Gegen Aſcanio Condivi, auch wenn man ihm laſſen wollte, nach Michelangelo's eignem Dictate in deſſen Hauſe geſchrieben zu haben, könnte doch eingewendet werden, einmal, er habe Michelangelo nicht recht verſtanden, und ſodann, dieſer habe ſich zwiſchen 1551 und 53, wo Condivi's Buch entſtand, der Ereigniſſe ſelber nicht mehr recht erinnert. Auf dieſen Einwurf würden Freunde Condivi's, auch wenn ſie zugäben, Michelangelo ſei zwiſchen 1550 und 60 ſchon ſehr alt geweſen, doch erwidern können, Michelangelo's Zeichnung und ſeine Schrift aus dieſer Zeit zeigten noch eine ſolche Schärfe, daß daraus weitere Schlüſſe auf ſein geſammtes geiſtiges Vermögen geſtattet ſeien, welches wahrlich der Energie nicht ermangelte.

Das aber wäre es nicht allein, was uns hindern würde, Condivi's Biographie als abgethan zu der Vaſari's zu werfen.

Condivi giebt wichtige Details, welche nirgends ſonſt erzählt werden: es würde ſich fragen, ob man ein Recht habe, dieſe, ſelbſt wenn man ſie nicht ganz überginge, auch nur als bedenklich zu bezeichnen. Und, was die Hauptſache iſt, Condivi liefert im Zuſammenhange erzählt, in feſten Partien, eine Lebensbeſchreibung Michelangelo's, während all die ungemeine Fülle des neuen Materials anderer Art doch nur Gelegenheitsſtücke bietet, deren relativen Werth zu beſtimmen nicht immer leicht fällt.

Es iſt von beſonderer Wichtigkeit aber, zu wiſſen, wie dem rückwärtsgewandten Auge eines bedeutenden Mannes die Geſchichte des eignen Lebens erſcheine. Manches mag bei ſeiner Darſtellung verloren gehen, manches Datum verwechſelt, manches Factum in unrichtiger Verknüpfung vorgetragen werden, und doch vermochte nur der eine Mann, welcher die Dinge ſelbſt erlebte, ihre Proportion zueinander im Allgemeinen zu ermeſſen und abzumeſſen. Wir gewahren das recht bei Goethe's „Dichtung und Wahrheit": ſoviel mythiſches Element hineinkam, ſo wahr ſind die Dinge dennoch und ſo unentbehrlich erſcheint Goethe's Darſtellung neben allen heute an's Licht tretenden Briefen, welche ſehr viel Detail, aber immer nur in der Beleuchtung eines beſtimmten Tages geben, von dem wir nicht wiſſen, ob es ein trüber oder ein ſonniger war und welche vorhergingen und welche folgten. Mag denen, die auf ſogenanntes exactes, reinliches Material aus ſind, die nur mit ſolchen Bauſteinen ihre hiſtoriſchen Gebäude errichten wollen, welche aus chemiſch reinem Thone gebacken werden, an dieſen Dingen weniger gelegen ſein, da ſie beſten Falls doch nur zu ſogenannten Hypotheſen Gelegenheit böten: wir ſind im Allgemeinen, Gottlob, über dieſen Selbſtbetrug hinaus und wiſſen, daß die Hiſtorie nicht dadurch glaubwürdig wird, daß man jeden mittelmäßigen Kopf in die Möglichkeit verſetzt, dem Geſchichtsſchreiber nachzurechnen, ſondern dadurch, daß der Geſchichtsſchreiber ſeinem Leſer die Ueberzeugung der ſorgfältigen Prüfung einzuflößen vermag, mit der er auf ſeine eigene Art und Weiſe den Dingen nachgegangen ſei. Es iſt nicht ſo leicht, die eigne Lebenserzählung eines Mannes mit den Acten zu vergleichen, welche übrigens als Zeugen ſeiner Thaten und Gedanken eintreten. Beide Theile erfordern ihr eigenes Verſtändniß. Je mehr das Material ſich häuft, um ſo feiner werden die Unterſcheidungen ausfallen. Das Wenige, was ich über Condivi auf den nächſten Seiten ſagen

will, möchte dieser Einleitung nach kaum der Mühe werth erscheinen. Dennoch, glaube ich, wird sich daraus ein gewisses Vorurtheil für den Rest ergeben. Es beschränkt sich die kleine Untersuchung auf das, was, auf der einen Seite, Condivi über die Thätigkeit Michelangelo's bei Ausmalung der Decke der Sistinischen Capelle erzählt, und was, auf der anderen, die jetzt zum Theil neu veröffentlichten Briefe darüber mittheilen. Als Einleitung dieser Untersuchung beginne ich mit einer Vergleichung desjenigen Materiales, welches für Michelangelo's berühmte Flucht aus Rom, im Frühjahre 1506, vorliegt, als er sich mit Giulio II. entzweit hatte.

Condivi's Bericht über diese lautet, in Uebertragung von Kapitel XXVIII seiner Biographie Michelangelo's, wie folgt:

„Der Papst hatte Michelangelo dahin instruirt, er möge, falls er Geld brauche, sich, um alle Umwege zu vermeiden, direct an ihn wenden. Eines Tages nun, als aus Carrara die letzten Marmorblöcke noch ankamen und Michelangelo sie zum Sanct Peter hatte hintransportiren lassen, begehrte er Geld, um die Schiffer und Lastträger abzulohnen. Es gelang ihm aber kaum beim Papste vorzukommen und er fand ihn zu beschäftigt um ihn anzuhören. Damit deshalb die armen Leute nicht zu warten brauchten, bezahlte er sie von seinem Gelde, was sie zu fordern hatten, und dachte sich zu gelegener Zeit die Auslage vom Papste wiedergeben zu lassen, und als er deshalb eines Morgens im Vorzimmer erschien, trat ihm einer von den Diensthabenden dort mit der Bemerkung in den Weg: „Entschuldigt, ich bin beauftragt, Euch nicht vorzulassen". Ein anwesender Bischof schrie den Menschen an, er habe zu wissen, wer dieser Mann sei, worauf der Palafreniere antwortete, er wisse das allerdings recht gut, aber er habe die Befehle auszurichten, die ihm zugekommen seien, und nicht weiter nach den Gründen zu fragen. Michelangelo, welcher bis dahin immer freien Eintritt gehabt hatte, und der sich so mißhandelt sah, antwortete aufgebracht: „Und ihr werdet dem Papste vermelden, wenn er mich künftig zu sehen wünsche, möge er mich suchen wo er Lust habe", ging nach Hause, hieß seine beiden Diener Alles, was er hatte verkaufen und dann mit dem Gelde hinterherkommen, setzte sich auf und war um 2 Uhr Nachts (8 Uhr Abends) auf florentinischem Grund und Boden in Poggibonsi."

Dies also der Inhalt dessen, was, wie wir anzunehmen

allen Grund haben, Michelangelo zwiſchen 1551 und 53 Condivi dictirte, als es ſich darum handelte Vaſari's erſter Ausgabe, welche in Betreff Michelangelo's falſche Angaben enthielt, eine authentiſche Biographie entgegenzuſtellen.

Sehen wir nun aber, wie Michelangelo in einem etwa 10 Jahre früher eigenhändig geſchriebenen Briefe den Vorfall dargeſtellt hatte.

Dieſer, in's Jahr 1542 geſetzte Brief (welcher einmal ganz ohne Grund für falſch gehalten worden iſt) ſteht jetzt am bequemſten bei Milaneſi CDXXXV zu leſen.

„Als einige Schiffe mit Marmor gekommen waren, welche ich längſt in Carrara beſtellt hatte, und ich kein Geld vom Papſte erlangen konnte, da ihm die Errichtung ſeines Grabmals leid geworden war, ſo brauchte ich um die Schiffer zu bezahlen, 150—200 Ducaten, welche ich von Baldaſſare Balducci entnahm, d. h. aus dem Geſchäfte von Jacopo Gallo, und als zu derſelben Zeit die für das Grabmal beſtellten Steinmetzen aus Florenz ankamen (von denen einige heute noch am Leben ſind), und da ich das mir vom Papſt überlaſſene Haus hinter Santa Caterina mit Betten und allem Hausrathe für dieſe Steinarbeiter ausgeſtattet hatte, ſo ſchien ich mir ohne Zahlung von Seiten des Papſtes zu viel auf eigenes Conto übernommen zu haben, und da ich dem Papſte in den Ohren lag, die Arbeiten kräftig fortführen zu laſſen, ſo ließ er mir eines Tages, da ich dieſer Rechnungen wegen gekommen war, durch einen Palafreniere den Weg weiſen. Und als ein Biſchof von Lucca, welcher dabei ſtand, dem Mann ſagte: „Wißt Ihr nicht, wer das iſt?“ ſo antwortete er: „Entſchuldigt, edler Herr, ich habe Befehl dazu“. Ich nach Hauſe und folgenden Brief aufſetzen: „Heiligſter Vater, man hat mich heute morgen Eurerſeits aus dem Palaſte fortgejagt: weshalb ich Euch hiermit zu wiſſen gebe, daß wenn Ihr mich braucht, Ihr mich ſuchen laſſen könnt, wo ihr Luſt habt, nur nicht in Rom“. Dieſen Brief ſandte ich dem Meſſer Agoſtino Scalco, um ihn dem Papſte zu überreichen, zu mir aber ließ ich einen Tiſchler, Namens Coſimo holen, der in meinem Hauſe beſchäftigt war, und einen Steinmetzen, der ebenfalls bei mir war und der dieſes heute noch bezeugen kann, und ſagte ihnen: „Holt einen Juden, verkauft Alles im Hauſe und kommt nach Florenz“. Damit ging ich fort, nahm mir ein Pferd und machte mich auf den Weg nach Florenz zu.“

Diese Erzählung lautet wesentlich anders. Michelangelo, statt seine unverschämte Botschaft dem Palafreniere mündlich mitzutheilen, geht nach Hause, schreibt und sendet den Brief an Messer Agostino (Scalco oder Messer Agostino, welcher päpstlicher Tafeldecker war?), auch lauten Frage und Antwort etwas verschieden u. s. w. Doch ließe sich das allenfalls vereinigen. Aber unsere Quellen sind noch nicht zu Ende. Wir haben einen abermals früheren verfaßten Bericht (Mil. CCCLXXXIV, für den wir es einstweilen bei der von Milanesi gewählten Jahreszahl 1524 bewenden lassen), worin Michelangelo sich folgendermaßen ausspricht:

„Ich brachte Marmor und Leute nach Rom und begann, an dem Grabmale zu arbeiten, Figuren und Ornamente, und es leben noch Leute, die dabei beschäftigt waren, und nach 8 oder 9 Monaten schlug der Papst um und wollte nicht weiter arbeiten lassen, und ich, der ich bereits von mir selbst aus große Summen ausgegeben hatte, während der Papst mir nicht zahlen lassen wollte, beschwerte mich bei ihm und ärgerte ihn dermaßen, daß er mich herausweisen ließ. Und ich, aufgebracht darüber, ging Knall und Fall fort, und alle meine Vorbereitungen sind dabei zu Grunde gegangen."

Dieser Brief würde uns nun weiter nicht irre machen, obgleich neu darin ist, daß Michelangelo den Papst ärgerte; allein in demselben Jahre (wie Milanesi will), schrieb Michelangelo an denselben Fattucci, an den dieser Brief gerichtet ist, einen zweiten Brief (Mil. CCCLXXXIII) und hier lautet die Erzählung desselben Factums folgendermaßen:

„Papst Giulio sandte mich mit 1000 Ducaten nach Carrara, wo ich 8 Monate blieb, um die Blöcke im Groben zuhauen zu lassen, die ich dann alle auf den Platz vor dem St. Peter schaffen ließ, während einige an der Ripa (Stelle am Tiberufer, wo die Steine ausgeladen werden) zurückblieben. Nachdem ich die Schiffer bezahlt hatte und das empfangene Geld nicht zugereicht hatte, so richtete ich mein Haus am Platze des St. Peter aus eignen Mitteln mit Betten und Hausrath ein, alles in Erwartung der Gelder für das Grabmal, und ließ Arbeiter aus Florenz kommen, von denen noch am Leben sind, und zahlte sie aus meinen eigenen Mitteln. Zu dieser Zeit schlug Papst Giulio um und wollte nicht weiter arbeiten lassen und ich, der, ohne eine Ahnung davon, Geld von ihm verlangte,

wurde aus dem Palaſte gewieſen und war dermaßen aufgebracht, daß ich ſofort von Rom abreiſte."

Hier, ſehen wir, treten noch andere Factoren ein. Es war Geld gezahlt worden, aber nicht genug. Dann will Michelangelo von gar nichts gewußt haben, was den Umſchlag der Geſinnungen des Papſtes anlangt. Darauf hin leſe man nun aber den von Milaneſi (CCCXLIII) zuerſt publicirten Brief, welchen Michelangelo gleich nach ſeiner Flucht aus Florenz an Giuliano di San Gallo ſchrieb, der, als ſein alter Beſchützer, in Rom in vollſtem Umfange für ihn eintrat.

Der Brief iſt vom 2. Mai 1506 und der betreffende Paſſus lautet:

„Um von meiner Abreiſe zu ſagen, ſo hörte ich Sonnabend vor Oſtern den Papſt über Tiſch mit einem Juwelier und dem Ceremonienmeiſter ſprechen: er ſei nicht Willens einen Bajocco weiter für Steine auszugeben, weder für kleine noch für große, was mir zu denken gab. Ich verlangte dann, vor meiner Abreiſe, einen Theil der nöthigen Koſten für Fortführung der Arbeiten. Der Papſt hieß mich Montag wiederkommen und ſo kam ich Montag, Dienſtag und Donnerſtag, wie dem Papſte wohl bekannt war, und ſchließlich Freitag wurde ich fortgeſchickt d. h. herausgeſchmiſſen. Und der mich abwies, ſagte, er kenne mich wohl, ſei aber dazu beauftragt. Da ich nun wußte, was ich Sonnabend gehört hatte, und jetzt ſah, was in Folge deſſelben eingetreten war, ſo kam ich in eine ganz verzweifelte Stimmung. Aber dies nicht allein war Urſache meines Fortgehens, ſondern noch etwas anderes, was ich nicht ſchreiben will; genug, ich merkte, daß, wenn ich länger in Rom blieb, mein Grabdenkmal eher an die Reihe kommen würde, als das des Papſtes. Deshalb machte ich mich ſo ſchnell davon."

Danach alſo wäre Michelangelo nicht ſo ganz ohne eine Ahnung deſſen geweſen, was ihm bevorſtand, und wäre außerdem deshalb nicht einmal fortgegangen, daß man ihn beim Papſte nicht einlaſſen wollte. Was der weiter erwähnte geheime Grund war, wiſſen wir nicht. Welcher Bericht von dieſen fünfen iſt denn nun der authentiſche?

Nichts natürlicher als dieſe Divergenzen. Man müßte doch niemals ſelbſt Dinge miterlebt, ſie ſelbſt zu verſchiedenen Zeiten wiedererzählt und zugleich von Anderen erzählen gehört

haben, um diese Abweichungen nicht zu verstehen. Gerade die Widersprüche zeigen den lebendigen Antheil, welchen Michelangelo 1550 eben so gut noch an den eigenen Erlebnissen nahm, wie er 1506, 24 und 42 gethan hatte. Man vergleiche heute das, was man in einer Parlamentssitzung selbst gehört hat, mit dem, was die Stenographen schreiben, mit dem ferner, was die gedruckten stenographischen Berichte als authentisch bringen, und endlich mit dem, was in verschiedenen Blättern zu lesen steht. Wo denn wird bei solchen Gelegenheiten jemals Alles mitgetheilt? Diese fünf Actenstücke sind gleichmäßig wahr und richtig. Der Brief von 1506 enthält, was Michelangelo im Augenblicke einfiel, um es Giuliano di San Gallo zu schreiben; die beiden Schreiben an Fattucci enthalten, was unter verschiedenem Anstoße der Erinnerung gerade zu Tage kam, damit Fattucci es höre ꝛc. ꝛc. Es könnte ebenso gut eine sechste und siebente Version vorliegen, in denen Michelangelo das Erlebniß noch anders erzählte.

Und wir haben einen sechsten Bericht! Und dieser giebt wohl den Ausschlag? Vasari's Erzählung der Flucht Michelangelo's stimmt, nicht in den Worten, aber in den Thatsachen so sehr mit Condivi, daß ich mir gar nicht die Mühe zu geben brauche, die Uebersetzung dieser Erzählung aus Vasari hier folgen zu lassen. Soll diese Uebereinstimmung hier etwa für die Wahrhaftigkeit eintreten? Ohne Zweifel kann sie doch nur der Beweis dafür sein, daß Vasari auf das frechste abschrieb, während was die anderen Berichte anlangt, die Sache für den ruhigen Beobachter wahrscheinlich ganz anders verlaufen ist als alle fünfe sie darstellten.

Wer weiß, wie Michelangelo dem Papste gekommen war, und was an Intriguen sonst um ihn herum im Vatican damals spielte? Giuliano di San Gallo würde wahrscheinlich sehr interessante weitere Details vorzubringen gewußt haben. Es giebt überhaupt keine eine Begebenheit voll umfassende, exakte Darstellung, da die Begebenheiten, sobald wir nach den einzelnen Momenten, sowie nach den theilnehmenden Personen fragen, niemals von ein und demselben Punkte aus betrachtet worden sind. Wenn wir fragen, ob ein Schriftsteller als historischer Zeuge glaubwürdig sei, müssen wir nicht von der Kritik der Einzelheiten, welche er vorbringt, ausgehen, sondern von seiner Glaubwürdigkeit als Charakter auf das Einzelne schließen.

Ich gehe nach dieſer einleitenden Unterſuchung nun zur Hauptſache über.

Wir leſen bei Condivi einen Bericht über die Entſtehung der Deckengemälde Michelangelo's in der Siſtiniſchen Capelle, mit welchem die übrigen Actenſtücke nicht ſtimmen ſollen. Der Bericht lautet, im Auszuge gegeben, folgendermaßen:

Condivi ſchreibt (Kap. XXXIII), nach Vollendung der Arbeiten in Bologna ſei Michelangelo (Frühjahr 1508) nach Rom zurückgekehrt und habe die Capelle zu malen übernommen. Er läßt (Kap. XXXIV und XXXV) eine Beſchreibung ſämmtlicher Deckenmalereien folgen und giebt ſodann (Kap. XXXVI) allerlei Mittheilungen über die Mühſeligkeit der Arbeit, beſonders über das Ausſchlagen der Mauer, als Michelangelo an der „Sündfluth" malte. Darauf erzählt er (Kap. XXXVII), wie der Papſt plötzlich, als erſt die Hälfte der Malerei fertig geweſen, Michelangelo gezwungen habe, ſie aufzudecken, worauf ganz Rom ſtaunend zuſammengelaufen ſei.

Hier ertappen wir Condivi auf einem Irrthume: nach fatta la metà, fährt er fort: cioè dalla porta fin a mezzo la volta. Condivi weiß nicht, daß die erſte Hälfte in den Gemälden der mittleren Wölbung und die zweite in den rings herum tiefer ſich anſchließenden beſtand. Condivi zog quer durch die ganze Capelle eine ideale, ſie in zwei Hälften theilende Linie, und meinte, zuerſt ſei die ganze Hälfte nach dem Eingange hin, dann die andere vorgenommen worden. Dies iſt falſch, da Michelangelo ſelbſt ſchreibt, er habe zuerſt die Gemälde vollendet, welche die Mitte des oberen Gewölbes einnehmen, worauf dann die Ausmalung des Theiles ringsum, welcher den Verlauf der Wölbung in die Seitenwände ausmacht, mit anderen Worten, die Darſtellung der Sibyllen und Propheten, ſowie der Vorfahren der Maria, die zweite Hälfte der Arbeit gebildet habe. Doppelſinnig aber konnte es für den leicht ſein, der die Dinge nicht genauer kannte. Denn nicht viel deutlicher iſt Albertini, von dem ſogleich die Rede ſein wird, der, wo er von der erſten Hälfte der Malereien redet, welche ſeinerzeit allein erſt fertig geſtellt war, ſich des Ausdruckes pars testudinea superior bedient.

Condivi erzählt nun weiter (Kap. XXXVIII), wie Bramante die Fortführung der Arbeit Raphael habe zuſchanzen wollen, wie der Papſt aber befohlen habe, Michelangelo ſolle fortfahren. Jetzt erſt heißt es: „Finì tutta quest' opera in mesi venti."

„Er beendigte das ganze Werk in 20 Monaten“ und am 1. November sei es aufgedeckt worden. Jahreszahlen giebt er weder hier, noch überhaupt vorher an. Die oben in Klammern gegebene ist von mir zugesetzt worden.

Diesen Bericht Condivi's ergänzte nun erstens Michelangelo's Brief an Fattucci (Mil. CCCLXXXIII) aus dem wir ersehen, Michelangelo's erste Entwürfe für die Capelle seien dem Papste nicht reich genug vorgekommen und erst die von Michelangelo vorgeschlagene großartige Erweiterung habe seinen Beifall erlangt und daraufhin sei begonnen worden.

Es schien Condivi außerdem ein dem Britischen Museum angehöriger Brief Michelangelo's (Mil. XV) zu ergänzen, welcher das Datum der Beendigung der ersten Hälfte der Malereien näher bestimmt. Michelangelo schreibt darin seinem Vater Lodovico, daß die Capelle vollendet sei, „io ho finita la cappella che io dipignievo“. Diesem Briefe fehlte das Datum, doch war ersichtlich, daß er im Laufe des October nicht lange vor Allerheiligen (1. November) geschrieben sei.

Nun fand ich auf dem Londoner Originale eine „1512“ lautende Bleistiftnotiz und hätte den Brief gern für dieses Jahr benutzt, allein dies war nicht möglich. Ich wußte aus Condivi und Vasari nämlich, daß die Malerei der Capelle im Frühjahr 1508 begonnen worden sei, und besaß außerdem die eigene handschriftliche Notiz Michelangelo's: daß er den 10. Mai 1508 darin zu arbeiten angefangen habe. Ich hatte ferner Condivi's und Vasari's ausdrückliche Behauptung vor mir: erstens die gesammte Arbeit habe, um fertig gestellt zu werden, nur 20 Monate beansprucht, und zweitens, die Capelle sei Allerheiligen (auch von Vasari wird nur der Tag und kein Jahr genannt) enthüllt worden. Da nun aus dem Briefe an Fattucci (Mil. CCCLXXXIII) hervorging, daß Michelangelo die gesammte Arbeit in zwei große Portionen theilte, und Condivi und Vasari dies bestätigten, so blieb nichts übrig, als anzunehmen, Vasari und Condivi hätten vielleicht nur die Monate gezählt, in denen Michelangelo nicht etwa blos Cartons gezeichnet oder gefeiert habe, sondern in denen er den Pinsel wirklich in der Hand gehabt. In Folge dessen verlegte ich den Brief (Mil. XV) in's Jahr 1509, wo, wie Condivi versicherte und Albertini so gut wie bestätigte (denn auf ihn hin würde zwischen 1509 und 1510 immer die Wahl bleiben), die Enthüllung der ersten Hälfte statt-

fand. Ueber Anfang und Ende der Arbeit an der zweiten Hälfte war weiter nichts vorzubringen, als daß 1512 die Gerüste in der Capelle noch nicht abgebrochen waren (cf. L. M. IV. I, 514). Ich mußte mich deshalb begnügen, in einer Anmerkung auf jene Bleistiftnotiz „1512" hinzuweisen, mit welcher ich nichts anzufangen wußte (L. M. ibid.). Mit der Datirung 1509 dieses Briefes fielen nun zugleich übrigens eine Anzahl datumloser anderer Briefe, in welchen von der baldigen Vollendung der Capelle die Rede war, oder welche anderen Anzeichen nach mit dem obengenannten in offenbarer Verbindung standen, ebenfalls in's Jahr 1509.

Unbegreiflicher Weise nun ist Milanesi, dem das volle Material doch zu Gebote stand, um die richtige Jahreszahl sofort herzustellen, meiner Datirung gefolgt, indem er jenen Brief (Mil. XV, L. M. I, 355) und die dazu gehörigen in's Jahr 1509 setzte. Zugleich publicirt er jedoch aus dem Archivio Buonarroti eine Anzahl neuer Briefe, welche das ausgeschriebene Datum 1512 tragen, und welche mit jenen anderen datumlosen, von mir in's Jahr 1509 gesetzten dermaßen zusammengehören, daß der unbekannten Hand, welche auf den Brief des Brit. Mus. „1512" mit Bleistift aufgezeichnet hatte, die vollste Berechtigung dazu nachträglich zuzuerkennen ist. Die Briefe gehören sammt und sonders in's Jahr 1512, und wenn daher Michelangelo seinem Vater schreibt, daß er die Capelle fertig habe, so geschah dies kurz vor Allerheiligen 1512, und nicht 1509, wie ich früher angenommen hatte.

Dieser Irrthum Milanesi's ist so klar, daß darin wohl der Grund liegt, daß Aurelio Gotti in seiner neuen Biographie Michelangelo's (I, 78) ohne weitere Ausführung einfach ausspricht, daß er den Brief Mil. XV im Gegensatze zu Milanesi in's Jahr 1512 setze. Gründe giebt er nicht an. Wahrscheinlich geht er auch, um Milanesi zu schonen, so sanft über die Sache hinweg. Zugleich publicirt Gotti, welchem die an Michelangelo gerichteten Briefe des Archivio Buonarroti (die einstweilen wieder für die alleinige Benutzung blos florentinischer Gelehrten im Manuskripte noch zurückgehalten wurden) zu Gebote stehen, einen Brief an Michelangelo, welchen dessen Freund Roselli aus Rom nach Florenz im Jahre 1506 schrieb, als eben Michelangelo von Rom geflohen war. Aus ihm ersehen wir, daß bereits vor dieser Flucht an eine Ausmalung der Sistina vom

Papste gedacht wurde, und daß Michelangelo damals schon mit diesem Unternehmen in Verbindung gebracht worden war. Bisher wußten wir nicht anders, als daß der Papst erst 1508 den Gedanken gefaßt hatte.

Die Chronologie der Malerei stellte sich demzufolge so.

Beginn der Malerei in der Mitte der gewölbten Decke (ohne die Seitenwände, auf denen sich die Sibyllen und Propheten befinden) den 10. Mai 1508 laut Michelangelo's bereits erwähnter eigener Notiz (Mil. DLXIII). Die Zeit der Vollendung giebt der Brief an den Bruder (Mil. LXXX), sowie Condivi's Angabe, welcher ausdrücklich erzählt, die Enthüllung der ersten Hälfte als solcher habe stattgefunden und allgemeines Aufsehen in Rom erregt.

Sollte dem etwa widersprochen werden, so findet sich für das Factum, daß die Mittelbilder der Wölbung zuerst und als Arbeit für sich aufgedeckt worden seien, auch als solche zu den Merkwürdigkeiten Roms gehört hatten, eine Bestätigung, welche allen Ansprüchen genügen dürfte, in Albertini's bereits erwähntem kleinen Buche über die Mirabilia Urbis, welches 1509 geschrieben und 1510 gedruckt worden ist. (Ich habe, da es selten ist, die entscheidende Stelle in Künstl. u. K. II., 207 wieder abdrucken lassen.) Nehmen wir dazu, daß die Enthüllung doch jedenfalls bei Anwesenheit des Papstes stattfinden mußte und daß Giulio II. im October 1509 nach Rom zurückkam, so könnte sogar etwas wie Allerheiligen 1509 heraus kommen.

Für den Beginn der Arbeit an der zweiten Hälfte der Malerei fehlt wiederum das Datum. Im September 1510 schreibt Michelangelo seinem Vater, er wisse noch nicht, wenn er mit der „zweiten Hälfte" beginnen werde. Anfang Januar 1511 meldet er, er werde nach Florenz kommen, wenn er hier (in Rom) zu Ende sei. Im October 1512 war auch diese Arbeit abgethan.

Vielleicht erscheint zu näherer Bestimmung des Anfangs der Malerei für die zweite Hälfte hier folgende Rechnung erlaubt.

Condivi sagt, Michelangelo habe die ganze Capelle in 20 Monaten vollendet, was bisher auf die gesammte Malerei, erste und zweite Hälfte zusammen, bezogen worden war; allein wenn wir jetzt mit schärferen Augen zusehen, finden wir, daß Condivi nur die zweite Hälfte dabei im Auge gehabt hat. Rechnen wir nun 20 Monate von Mitte October 1512 rück-

wärts, so kommen wir auf Hälfte Februar 1511, was mit jenem Briefe Michelangelo's vom 10. Januar 1511 an seinen Vater stimmte. Michelangelo hätte demnach Mitte Januar etwa die entscheidende Weisung empfangen, fortzufahren, und sich Mitte Februar von Neuem an's Werk gemacht. Es pflegt im Januar in Rom so kalt zu sein, daß Frescomalereien dann nicht gut unternommen werden können.

Sehen wir nun, wie zu alledem sich Condivi's Erzählung verhält.

Davon, daß der Papst bereits 1506 an die Malerei in der Sistina gedacht und Michelangelo dazu habe brauchen wollen, sagt Condivi nichts. Er berichtet den Hergang der Flucht fast mit denselben Worten, mit denen er in Michelangelo's Briefe vom Jahre 1542 (Mil. CDXXXV) von diesem selbst erzählt wird. Michelangelo also müßte es vergessen oder diese ersten Belleitäten des Papstes für so unbedeutend gehalten haben, daß er sie als nicht der Mühe werth auf sich beruhen ließ.

Condivi läßt ebenso fort, daß Michelangelo's erste Entwürfe dem Papste nicht zugesagt hatten, worauf er einen neuen, erweiterten Plan vorlegte, auf den hin, für eine größere Summe, der Contract geschlossen wurde. Wir wissen aus dem Vergleiche jener ersten fünf Berichte über die Flucht aber, wie wenig Michelangelo die Behandlung von Nebenumständen für das hielt, was die Wahrhaftigkeit des Factums begründete. Condivi's, d. h. Michelangelo's Erzählung durch Condivi's Feder, entspricht übrigens, was die Malerei in der Capelle anlangt, auf das genaueste denjenigen Daten, welche, wie wir sahen, die neugedruckten Briefe ergeben. Michelangelo hatte Alles richtig im Gedächtnisse behalten und Condivi nur in Unbedeutendem ihn mißverstanden. Jahreszahlen zu geben, schien beiden unnöthig. Die Vollendung zu Allerheiligen bezog sich, wie wir sahen, auf den 1. November 1512 und nicht 1509. Es ist durchaus kein Grund vorhanden, die Angabe, es habe nun noch zwanzig Monate bedurft, um die zweite Hälfte zu vollenden, anzuzweifeln: wir haben finì nicht mit, allgemein genommen, „vollendete", sondern mit „beendete" zu übersetzen. Ebensowenig Grund, die Vollendung und Enthüllung der ersten Hälfte auf besonderen Befehl des Papstes zu bezweifeln, denn Albertini tritt mit dafür ein. Wollten wir was Condivi erzählt, ohne daß wir es aus Briefen ꝛc. zu bestätigen vermöchten, als bedenklich fortlassen, so würden wir uns

einiger der hübſcheſten Nachrichten über das perſönliche Verhalten des Papſtes aus falſch angebrachter Gewiſſenhaftigkeit entledigen.

Ich habe zum Schluſſe noch einen Punkt zu erwähnen, in welchem Condivi's Erzählung, die Malerei in der Siſtina betreffend, mit Michelangelo's anderweitigen brieflichen Angaben nicht zu ſtimmen ſcheint.

Michelangelo, nachdem er die Malerei übernommen, fing an Cartons für jene erſten Entwürfe zu zeichnen. Dieſe gefielen dem Papſte nicht. Es handelte ſich dabei um die Geſtalten der Evangeliſten, welche an die Decke kommen ſollten, während die Mitte der Wölbung leer bliebe. Der Papſt habe über die Entwürfe geſagt, es ſei „cosa povera“, es werde ärmlich ausſehen, und Michelangelo habe erwidert, aber dieſe Männer ſeien ja ſelber auch nur arme Leute geweſen (ein Stich auf die Pracht des päpſtlichen Hofes). In der Folge dann befahl der Papſt die umfangreichere Compoſition, wie ſie ausgeführt worden iſt. So Michelangelo in ſeinem öfter genannten Briefe an Fattucci.

Condivi dagegen erzählt, es hätten, als der Papſt die Aufdeckung der Capelle befohlen, noch die goldnen Lichter gefehlt, die den Frescogemälden am Schluſſe aufgeſetzt zu werden pflegten. Der Papſt habe dieſelben nachträglich gewünſcht, Michelangelo aber ſich dem Anſinnen mit der Ausrede entgegengeſtellt, dieſe Männer hätten kein Gold auf dem Leibe gehabt, und als der Papſt darauf beſtanden mit der Bemerkung „sarà cosa povera“, ſei von Michelangelo erwidert worden, „dieſe die ich hier gemalt habe, lebten auch in Armuth“. In der That fehlen der Malerei in der Siſtina die goldenen Lichter.

Offenbar widerſprechen ſich dieſe beiden Verſionen nicht, ſondern Michelangelo, als er Condivi den Vorfall erzählte, erinnerte ſich diesmal deutlicher daran, denn Condivi's Erzählung iſt hier die, welche die ſchärfer zugeſpitzte Pointe hat. Es würde zuviel ſein, abermals auf die Conſequenzen hinzuweiſen, welche die Confrontation der Anfangs gegebenen fünf Berichte über Michelangelo's Flucht für dieſen Fall haben muß.

II.

Die in Vasari's erster Auflage genannten vier Gefangenen am Grabdenkmale Giulio's II.

(Zeitschr. für Kultur und Literatur der Renaissance, ed. Geiger. 1886, I. Heft.)

Vasari spricht in der 1550 erschienenen ersten Ausgabe seiner Vite von vier Gefangenen, — prigioni — die Michelangelo für das Grabdenkmal Giulio's II. gearbeitet habe, und die sich noch in Michelangelo's Hause in Rom befänden. Er bezeichnet diese Gefangenen als per finiti ‚so gut als vollendet'. Von Arbeiten Michelangelo's, auf die diese Mittheilung sich beziehen könnte, sind heute nur zwei, die beiden sogenannten „Sclaven", die im Louvre stehen, nachzuweisen; die Frage erscheint deshalb als berechtigt: was aus den zwei anderen geworden sei. Diese Frage ist neuerdings aufgeworfen und, nachdem zuerst Widerspruch gegen sie erhoben war, dann als zu Recht bestehend anerkannt worden*). Die beiden prigioni im Louvre gehören zu den edelsten Arbeiten Michelangelo's, und es wäre nicht gleichgültig, ob zwei, oder gar vier andere, ihnen ähnlich oder sie vielleicht sogar noch übertreffend, irgendwo im Verborgenen liegen und gleich dem Cupido der Londoner Nationalgallerie, der lange Jahre so gut wie verschwunden war, ihrer Erlösung entgegenharren.

Für die Entstehung des Grabdenkmales, das Giulio II. sich selbst errichten wollte, stehen uns schriftliche Quellen doppelter Art zu Gebote. Zuerst Briefe und Contracte, die als gleichzeitige Documente die sicherste Auskunft der Geschichte der großen Unternehmung geben, uns aber, was den Zusammenhang der Dinge anlangt, zuweilen ohne Nachricht lassen. Hierfür treten die Berichte Vasari's in der ersten Ausgabe von 1550, Condivi's in seiner Biographie Michelangelo's von 1553 und wiederum Vasari's in der zweiten Bearbeitung von 1568 ein. Es ist verschiedentlich unternommen worden, diese Masse in den ein-

*) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, V, 63 und 231. Ich bin im Uebrigen mit Schmarsow's trefflichem Aufsatze in den meisten Punkten einverstanden.

zelnen Daten zu vergleichen, und es bietet die Aufgabe keine Schwierigkeit, den Werth zu bestimmen, welchen Vasari's nun in der Ausgabe von 1550 gethane Aeußerung über das Vorhandensein von vier Gefangenen behaupten darf. Bekannt ist, daß das Grabdenkmal, ehe es über vierzig Jahre nach dem Beginne der Arbeit in S. Piero in Vincola*) so aufgerichtet wurde, wie es heute dort sichtbar ist, eine Reihe Umwandlungen erfahren hatte. 1505 wurde es als ein von allen vier Seiten freies, in der neu zu erbauenden Peterskirche zu errichtendes Monument projectirt; 1513 sollte es, bei unveränderter Grundgestaltung, sich mit einer der vier Seiten an die Kirchenwand anlehnen und diese selbst zu ausgedehnterer Ornamentirung benutzt werden; 1516 wurde das Ganze in Beibehaltung dieses neuen Arrangements näher an die Wand gerückt; 1532 wurde das von der Wand Vorspringende in noch stärkerem Maße beschränkt, so daß das Monument als ein die Kirchenwand bedeckender, mäßiger Aufbau gefaßt wurde; 1542 endlich ward Michelangelo's persönliches Eingreifen bei der Besetzung dieser Wand mit Statuen noch weiter eingeschränkt als 1532 bereits geschehen war, und in einem der Jahre zwischen 1545 und 1550 erfolgte die schließliche Vollendung des Werkes so wie es heute dasteht. Schon 1532 erwiesen sich die Gestalten der Gefangenen als in den Dimensionen zu groß gegriffen und ihre Fortlassung wurde nothwendig. Dies der Grund weshalb Michelangelo später frei über sie verfügen konnte.

Vasari berichtet S. 959 der Ausgabe von 1550. ‚Era talmente la fama di Michele Agnolo per la pietà fatta; per il Gigante di Fiorenza, & per il cartone nota, che Giulio II. Pontefice deliberò fargli fare la sepoltura; Et fattolo venire in Fiorenza fu a parlamento con esso & stabilirono insieme di fare vna opera per memoria del Papa, & per testimonio della virtu di Michele Agnolo; la quale di bellezza, di superbia, & d'inuenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura. La quale egli con grande animo cominciò: & andò a Carrara a cauar marmi, & quegli a Fiorenza & a Roma condusse: & per tal cosa fece vn modello tutto pieno di figure, & addorno di cose difficili. Et perche tale opera da ogni banda si potesse ve-

*) Dies ist die gewöhnliche Form. Man findet häufig auch ad vincola

dere: la cominciò iſolata: & della opera del quadro*), delle cornici, & ſimili, cio è dell' architettura de gli ornamenti, la quarta parte con ſollecitudine finita. Cominciò in questo mezo alcune vittorie ignude, che hanno ſotto prigioni: & infinite prouincie legate ad alcuni termini di marmo, i quali vi andauano per reggimento: & ne abozzò vna parte figurando i prigioni in varie attitudini a quelle legati, de i quali ancora sono a Roma in caſa ſua per finiti quattro prigioni. Et ſimilmente finì vn Moise di cinque braccia di marmo; allaquale statua non ſarà mai coſa moderna alcuna, che poſſa arriuare di bellezza; & de le antiche ancora ſi può dire il medeſimo: auuenga che egli con grauiſsima attitudine ſedendo, poſa vn braccio in ſu le tauole, che egli tiene con vna mano, & con l' altra si tiene la barba, laquale nel marmo ſuellata, & lunga, condotta di ſorte, che i capegli doue ha tanta difficultà la ſcultura, son condotti sottiliſsimamente, piumosi — —. (S. 961.) Et seguitino gli Hebrei di andar' come fanno ogni ſabato aſchiera & maſchi & femmine come gli ſtorni a viſitarlo & adorarlo: che non cosa vmana ma diuina adoreranno. Queſta ſepoltura, è poi stata ſcoperta al tempo di Paulo III. e finita col mezo della liberalità di Franceſco Maria Duca d'Vrbino.' —

Berichtigen wir vorweg, daß die Beſprechung zwiſchen dem Papſte und Michelangelo nicht in Florenz ſtattfand, ſondern in Rom, daß Vaſari alſo entweder da Fiorenza oder a Roma hätte drucken ſollen.

Conſtatiren wir ferner, daß Vaſari keine Beſchreibung des Denkmals giebt, wie es, als ſein Buch erſchien, in S. Piero in Vincola 1550 eben neu aufgeſtellt war, auch nichts von den Schickſalen und Veränderungen des Werkes ſagt, worüber während der Jahrzehnte, in denen es der Vollendung langſam entgegenrückte, doch genug Nachrichten in's Publikum gedrungen waren. Die Annahme böte ſich dar, daß Vaſari abſichtlich auf dieſe Dinge nicht zurückkommen wollte. Wie wir dies anſehen, iſt jedoch ziemlich gleichgültig; zwei andere Fragen aber ſind wichtig: Vaſari ſpricht von einem modello. Stand ihm dies vor Augen? Und was bedeutet der Satz lu quarta parte con ſollecitudine finita? Will er damit ſagen, es ſei von Anfang

*) Tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni, si chiama lavoro di quadro. Vas.

an nur die Absicht gewesen, den vierten Theil (die vierte Wand) des Denkmals sorgfältig auszuführen? Oder Michelangelo habe zu Giulio's II. Zeiten den vierten Theil bereits ausgeführt? Oder bezieht sich opera nur auf das Modell, und an diesem wäre nur eine der vier Wände durchgeführt worden? Daß die flache Wandbekleidung, als welche Vasari das Denkmal in S. Piero in Vincola vor 1550 selbst gesehen hat*), etwas anderes sei als der zuerst beabsichtigte isolirt dastehende Bau, dies spricht er ja selbst aus. Daß das Denkmal zugleich aber keiner der vier Wände, die es ursprünglich umschließen sollten, entspreche, dies mußte Vasari schon daraus entnehmen, daß in S. Piero in Vincola die an die termini gebundenen Gefangenen fehlten, die es dem anfänglichen Plane nach schmücken sollten. Es scheint aber, daß Vasari trotzdem die Meinung hegte, es sei das in S. Piero in Vincola Aufgestellte mit einer jener vier Wände identisch, und so scheint Michelangelo selbst sogar die Sache aufgefaßt zu haben.

Ich habe in Zusatz I zu Band I an einem prägnanten Beispiele gezeigt, wie Michelangelo's Erinnerungen schwankten und die Dinge darin oft für ihn selberandere Gestalt annahmen. Auch bei der Grabdenkmalsache ist seine Phantasie selbstständig mit den Thatsachen umgesprungen. Im Jahre 1542 (Mil. CDXXXIII) war es zu der oben erwähnten letzten Umformung des Projectes gekommen; zu der Feststellung eines fünften Aufstellungsplanes also, bei dem Michelangelo fast ganz von eigener Handarbeit am Denkmale entlastet wurde. Bei dieser Gelegenheit schrieb Michelangelo den von Reumont zuerst in Deutschland publicirten Brief an einen unbekannten hohen Herrn, dem er die Geschichte des Grabdenkmals erst ruhig, dann immer leidenschaftlicher vorträgt. Anfangs ist darin nur vom vierten Projecte (von 1532) die Rede, dann aber kommt er auf den Beginn des Werkes (1505), auf die erste Umwandlung (1513) und auf die zweite (1516) zu sprechen, nach welcher die Arbeit einschlief, um 1532 erst auf Grund neuer Verabredungen wieder aufgenommen zu werden. In gewissem Sinne trat der Umschwung in den die äußere Gestalt und die Kosten

*) Er war 1548 zuletzt in Rom, wie zwar nicht aus der eigenen Lebensbeschreibung, aber aus dem Briefe an Varchi hervorgeht.

betreffenden Anſchauungen aber nicht 1532, ſondern 1516 ein, ſo daß der Unterſchied der Projecte von 1513 und 1516 ein tiefgehender war. 1513 wollte Michelangelo maggior opera liefern: das Werk ſollte noch umfangreicher werden als 1505 beabſichtigt worden war; 1516 wurde auf eine Verringerung des Umfanges Bedacht genommen; trotzdem ſcheint Michelangelo die Projecte von 1513 und 1516, der Art nach, wie er in ſeinem Briefe von ihnen ſpricht, als ein einziges zuſammenzufaſſen. Gemeinſam iſt beiden allerdings, daß mit ihnen von der iſolirten Form ab- und zum Wandanbau übergegangen und hierdurch eine der ſchmäleren Wandſeiten zum Range einer Hauptfaçade erhoben wurde. Beide Projecte unterſcheiden ſich auch nur darin, daß der 1513 in vollem alten Umfange beibehaltene, vorſtoßende Vorbau 1516 ſo ſtark an die Wand zurückgedrängt wurde, daß ſeine Seitentheile, auf ein Drittel etwa verkürzt, kaum noch in Frage kamen. Michelangelo nahm das Project von 1516 in ſeinem Sinn nur für eine Umformung des von 1513, was es factiſch auch war. Dann heißt es in dem Briefe weiter: im Jahre 1513 habe er den Theil des Monumentes, der jetzt (1542) in S. Piero in V. ſichtbar ſei, ausführen laſſen und die Figuren zu arbeiten begonnen, die (1542) bei ihm im Hauſe ſeien. Mit dem 1542 in S. Piero in V. aufgemauert Daſtehenden konnte Michelangelo aber nur die untere Etage des Grabdenkmals meinen, wie ſie heute noch vorhanden iſt. Er war 1542 mithin der Meinung, dies Mauerwerk entſpreche in den Maaßen dem Projecte von 1513.

Dies war ein Irrthum. Wir beſitzen eine dem Contracte von 1513 eingefügte, ſozuſagen officielle Beſchreibung des Denkmals, wie es damals beabſichtigt wurde, und es ſcheint ihr die von Prof. Schmarſow im obenerwähnten Aufſatze zuerſt publicirte, von Herrn von Beckerath in Italien aufgefundene und in ſeinem Beſitze befindliche Zeichnung zu entſprechen: Michelangelo ſagt etwas Falſches, wenn er ausſpricht, daß das 1542 Aufgemauerte mit dem 1513 Beabſichtigten identiſch ſei. Von ihm ſelber alſo könnte die unrichtige Angabe Vaſari's herſtammen, es ſei das Grabdenkmal, wie es endlich aufgeſtellt worden ſei, nichts als eine einzige der vier 1505, oder der nur noch drei 1513 projectirten Wandflächen, ſo daß Vaſari's unklarer Satz in dieſem Sinne auszulegen wäre. Vaſari's Meinung über die *Entſtehung* des Denkmals wäre 1550 alſo dieſe geweſen: Michel-

angelo erhält 1505 ein vierseitiges Monument in Auftrag; von den vier Seiten führt er nur eine aus, und diese wird später aufgestellt. 1546, als Vasari sein Buch schrieb, könnte die Aufstellung noch nicht vollendet gewesen sein; 1550, als es herauskam, war sie es.

Wie steht es nun mit den quattro prigioni, die Vasari's erster Auflage zufolge sich im Jahre 1546 in Michelangelo's Hause in Rom befanden?

Zwei Arten von prigioni führt Vasari bei der Beschreibung des ersten Projectes (von 1505) an: solche, die unter nackten Victorien befindlich sind und andere, an termini gebundene. An diese termini sind zugleich aber, wie wir lesen, provincie gebunden: prigioni und provincie wären also identisch?*) Sind die prigioni unter den vittorie ignude aber auch Provinzen? Sah er solche nackte Victorien in Rom in Michelangelo's Hause? In S. Piero in Vincola konnte er sie nicht sehen, denn dort sind keine angebracht.

Vasari stand hier unter dem Eindrucke einer zweiten, diesmal eigenen Täuschung, denn an dem Grabmale in allen seinen fünf Gestaltungen sollten niemals, so viel wir heute zu urtheilen vermögen, nackte Victorien ihre Stelle finden. Vasari allein spricht von nackten Victorien, wie auch er allein von Provinzen spricht, die sonst nirgends genannt werden. Jedenfalls hätte er nur von einer einzigen sprechen dürfen. In Michelangelo's florentiner Atelier in Via Mozza fand sich neben einer Anzahl ganz im Rohen zugehauener prigioni, die für das Grabdenkmal bestimmt waren, eine Gruppe von zwei nackten Gestalten, heute im Michelangelosaale des Bargello zu Florenz sichtbar. Dieses Werk, das Vasari auch brieflich als vittoria bezeichnet, stand seiner Idee nach mit dem Grabmale in Zusammenhang, als

*) Vasari hat a quelle legati; doch scheint er quelli gemeint und der Setzer, verleitet vielleicht durch den Gleichklang mit dem folgenden legati, quelle daraus gemacht zu haben. Wollen wir auf quelle bestehen, so bezöge es sich auf die vittorie ignude, und die provincie wären an diese gefesselt gewesen. In diesem Falle wären die zuerst genannten prigioni mit den provincie identisch? Vielleicht auch hatte Vasari da quelle legati gemeint, da die in Florenz stehende Gruppe eines Jünglings mit einem Gefangenen unter sich den letzteren als einen Gefesselten zu zeigen scheint? Die in Rom vorhandenen prigioni aber konnten doch nur an termini gefesselt gewesen sein. Wahrscheinlich hatte Vasari quelli geschrieben und quelle ist ein Druckfehler.

hätte es in einer der es umgebenden Nischen seine Stelle finden sollen. Nichts jedoch berechtigte ihn zu dieser Annahme, die er wahrscheinlich nie geäußert haben würde, wenn ihm eine der für das Grabdenkmal angefertigten Zeichnungen jemals zu Gesicht gekommen wäre. Aus diesen Zeichnungen*) erhellt, daß Michelangelo bekleidete weibliche Victorien für die Nischen bestimmt hatte, wie wir diese auch für die nicht sichtbaren Seitennischen anzunehmen haben. Man denke die florentiner Gruppe in einer dieser Nischen, flankirt von den beabsichtigten prigioni, hinein! Das Gesetz des ästhetischen Gegensatzes verböte diese Zusammenstellung. Nur weibliche, in Gewändern sich mäßig bewegende Gestalten sind hier denkbar. Dadurch nun aber, daß Vasari aus eigenem Gutdünken diese Verwendung der florentiner Gruppe annahm, kam er zu dem doppelten Begriffe von nur gefesselten Gefangenen, die die sterbenden Künste bedeuteten, und überwältigten Gefangenen, die die Provinzen darstellten, die einen unter den termini, die andern unter den vittorie, und indem er die zweite Categorie zu überwundenen provincie machte, gelangte er zum Begriff der provincie überhaupt, an dem wir ihn auch 1568 noch festhalten sehen. Von dieser Bedeutung der unter den Füßen der weiblichen Victorien (wie die Zeichnungen diese erkennen lassen) liegenden Gestalten sagt weder Michelangelo noch Condivi ein Wort, noch finden sie sich in den den Contracten von 1513 und 1516 beigegebenen authentischen Beschreibungen des Denkmals. Ist der in Privatbesitz in Florenz existirende Rest eines Modelles einer dieser Victorien, das ich in Photographie bei Ruland in Weimar sah, ächt, so wären allegorische Figuren, die den Neid, oder andere dem Ruhme des Papstes feindliche Mächte, als Gegenstand der beabsichtigten Darstellungen hier anzunehmen. Was auch wollten 1505 eroberte Provinzen sagen, da Giulio II. erst 1506 seine Eroberungszüge begann?

Wir sehen, wie schwach Vasari 1550 beschlagen war, und begreifen, wie sehr Michelangelo daran gelegen sein mußte, dem Publikum genaue Mittheilungen zugehen zu lassen. 1553 erschien sein Leben aus der Feder des bei ihm im Hause arbeitenden

*) Das eine Blatt in den Ufficien, das andere im Besitz des H. v. Beckerath zu Berlin. Beide in Abbildungen dem obengenannten Aufsatze Schmarsow's beigegeben.

Ascanio Condivi, ein kleiner Band, der aus der Officin des Antonio Blado, Stampatore Camerale hervorgegangen, Vasari's beiden Ausgaben gegenüber den Eindruck einer sorgfältigen, exact hergestellten Leistung macht, und dessen vornehm gehaltene Vorrede allein schon den Einfluß erkennen läßt, unter dem das Buch entstanden war.

An vielen Stellen ist in Condivi's Vita Michelangelo's vom Grabdenkmale die Rede, die vollständig hier zu wiederholen nicht angeht. Einmal zu Anfang der Erzählung, wo Condivi die Berufung Michelangelo's nach Rom, die Bestellung des Grabdenkmals und die Reise nach Carrara umständlich beschreibt und zugleich (S. 16 a. b. der Ausg. 1553), das Werk selbst vor uns aufzubauen sucht.

— — questa sepoltura, laquale se fusse stata fatta com' era il primo disegno, non è dubio che nel' arte sua non hauesse tolto il vanto (sia detto senza inuidia) a qualunque mai stimato artefice fusse, hauendo largo campo, di mostrare, quanto in cio valesse. Et quel che fusse per fare, lo dimostrano l'altre sue cose, et quelli due prigioni, che per tal opera haueua gia fatti, i quali chi veduti ha, giudica non esser giamai stata fatta cosa piu degna. Et per darne qualche saggio, breuemente dico, che questa sepoltura douena hauer quattro faccie, due di braccia diciotto, che seruiuan per fianchi, et due di dodici, per teste: tal che veniua ad essere vn quadro et mezzo. Intorno, intorno di fuori, erano nicchi, doue entrauano statue, et tra nicchio et nicchio termini, aiquali, sopra certi dadi, che mouendosi da terra sporgeuano in fuori, erano altre statue legate, come prigioni, le quali rappresentauano l'arti liberali, similmente Pittura, Scultura, & Architettura, ogniuna colle sue note, si che facilmente potesse esser conosciuta, per quel che era, denotando per queste, insieme con Papa Giulio, esser prigioni della morte, tutte le virtù, come quelle che non fusser mai per trouare da chi cotanto fussero fauorite et nutrite, quanto da lui. Sopra queste correua vna cornice, che intorno legaua tutta l' opera, nel cui piano eran quattro grandi statue, una delle quali, cio è il Moise, si vede in San Piero ad vincula, et di questa si parlerà al suo luogo. Cosi ascendendo l' opera, si finiua in vn piano, sopra ilquale erano due Agnoli, che sostenauano vn' arca, vno d' essi faceua sembiante di ridere, come quello che si rallegrasse, che l' anima del Papa, fusse

tra li beati ſpiriti riceuuta, l' altro di piangere, come ſe ſi doleſſe, chel mondo fuſſe d' vn tal huòmo ſpogliato. Per vna delle teſte, cioè da quella che era dalla banda di ſopra, ſentraua dentro alla ſepoltura in una ſtanzetta, a guisa d' vn tempietto, in mezzo della quale era vn caſſone di marmo, doue ſi doueua ſepellire il corpo del Papa, ogni coſa lauorata con marauiglioſo artificio. Breuemente, in tutta l' opera andauano ſopra quaranta ſtatue, ſenza le storie di mezzo rilieuo fatte di bronzo, — —

Klarer konnte nicht geſchrieben werden. Condivi nennt zuerſt die beiden prigioni, die, wenn ſie am Denkmale ſichtbar wären, Zeugniß dafür ablegen würden, was Michelangelo zu Stande gebracht hätte, wäre am erſten Entwurfe feſtgehalten worden. Sodann giebt er eine allgemeine Anſchauung des Aufbaues. Das Monument ſollte frei daſtehen, die Seitentheile 18, die beiden Kopfſtücke 12 florentiner Ellen breit. Rings herum Niſchen mit Statuen (nichts weiter!) darin. Dieſe Niſchen auseinandergehalten durch termini, an welche, auf hervorſpringende Sockel geſtellt, prigioni gebunden ſind, die durch den Tod des Papſtes dem Untergange geweihten Künſte und Wiſſenſchaften darſtellend.

Auf die obere Fläche dieſes Unterbaues ſollten vier koloſſale Statuen kommen, und der Bau in Form eines offenen Tempels weiter aufſteigen, welcher mit einer Fläche abſchlöſſe, auf der ein von zwei Engeln getragener Sarkophag ſtände. An einer der Schmalſeiten dieſes Aufbaues (der auf ſeiner oberen Fläche wiederum dieſen Sarkophag unmittelbar alſo getragen hätte) führte ein Eingang zu einem zweiten, im Inneren dieſes Aufbaues aufgeſtellten Sarkophage, der (eine Verdoppelung der Sarkophage, die wir öfter finden) die Leiche wirklich enthalten ſollte. Ueber vierzig Statuen, die anzubringenden Broncetheile ungerechnet, ſollten im Ganzen zur Verwendung kommen. Nur darin ſcheint Condivi zu irren (oder Michelangelo in der Erinnerung ſich getäuſcht zu haben), daß ſtatt der acht koloſſalen Figuren, die die florentiner Skizze vermuthen ließ, Condivi zufolge nur vier den Sarkophag des Papſtes umgeben. Nehmen wir jedoch an (einen Schluß, den die Beckerath'ſche Zeichnung nahe legt), es ſei das Blatt der Ufficien nicht für das Project von 1505, ſondern für das von 1513 beſtimmt geweſen, ſo löſt ſich auch dieſe Differenz.

Auf das Project von 1513 kommt Condivi S. 26ª zu sprechen:

— venendo à morte, ordinò che gli fusse fatta finir quella sepoltura, che gia haueua principiata, dando la cura al Cardinal Santi quatro vecchio, et al Cardinale Aginense suo nipote. Iquali però gli fecer fare nuouo disegno, parendo loro il primo, impresa troppo grande. —

Condivi also nimmt das geringere Project von 1516 als das für die Verhandlungen mit den Testamentsvollstreckern maßgebende, von dem Michelangelo in dem Briefe von 1542 nicht redet. Mir ist der Gedanke gekommen, als ob der Satz il quali però etc. den Sinn enthalten könnte, die Testamentsexecutoren Giulio's II. hätten, da ihnen die 1513 angefertigte Zeichnung als zu umfangreich erschien, von Michelangelo eine kleinere Verhältnisse darbietende und stärkere Hoffnung auf wirkliche Ausführung gewährende neue Zeichnung verlangt, auf die hin dann die Uebereinkunft von 1516 zu Stande kam. Ich wiederhole: Michelangelo hatte in dem Briefe von 1542 mit maggior cosa die Zeichnung von 1513 bezeichnet, Condivi versteht unter dem nuovo disegno das Project von 1516. Wie dem nun sei: sicher ist, daß sowohl Condivi, als Michelangelo (in dem Briefe von 1542) die beiden Projecte von 1513 und 1516 nicht getrennt anführen, sondern (ohne Nennung von Jahreszahlen) als ein einziges behandeln.

S. 33ª erzählt Condivi dann weiter, unter welchen Verhältnissen das Project von 1532 zu Stande kam. Das Resultat der Verhandlung ist (S. 33ᵇ):

Ch' egli facesse vna sepoltura d' una facciata, et di que' marmi si seruisse ch' egli gia per la sepoltura quadrangola hauea fatti lauorare, accomodandogli il meglio che si poteua. Et cosi fusse vbligato à metterci sei statue di sua mano. —

Hier sehen wir, wie auch Condivi die Anschauung geläufig zu sein scheint, es habe, wo früher vier Façaden waren, 1532 eine einzige aufgestellt werden sollen. Ebenso erhellt aus der Stelle nun, daß die vorhandenen, 1513 zugehauenen Marmortheile umzuarbeiten waren. Die sechs Statuen, die er nennt, wären der Moses mit Rahel und Lea und der Papst, auf dem Sarge liegend, mit einem Propheten und einer Sibylle gewesen. Die beiden prigioni kamen, weil die termini nicht mehr groß

genug wurden, um ſie unter ſich haben zu können, nun in Ausfall. Wir finden dies in dem Contracte von 1532 (Mil. 705) zwar nicht ausdrücklich ausgeſprochen, aber es erhellt aus der Supplica an Papſt Paul III. (Gaye II, 297), ſowie aus den anderen, folgenden Verabredungen von 1542, aus denen abermals hervorgeht, daß das 1543 Aufgemauerte aus den früheren, nun adaptirten Werkſtücken beſtand.

S. 35 berichtet Condivi über dies letzte Abkommen von 1542 unter Paolo III., worauf das Grabdenkmal dann endlich zu Stande gekommen ſei, deſſen drei Hauptfiguren, wie ſie, von Michelangelo ſelbſt herrührend, in S. Piero in V. ſtehen: den Moſes, die Rahel und Lea, er beſchreibt*).

Aus allem, was Condivi anführt, und was die Contracte ſelbſt aufweiſen, ergiebt ſich, daß außer den eben genannten Statuen nichts weiter von Michelangelo für das Grabmal gearbeitet worden ſei als jene zwei prigioni, die Condivi, noch bevor er das Project von 1505 beſchreibt, anführt. Nirgends eine Anſpielung, es ſeien ſtatt zwei ihrer vier geweſen. Auch in keinem Contracte oder Briefe eine ſolche Andeutung.

Damit nun treten wir an Vaſari's neue Auflage von 1568 heran, in der er Vol. II, Parte III, 726 ſo berichtet:

— di queſt' opera conduſſe Michelagnolo uiuente Giulio, e dopo la morte ſua 4. statue finite, & 8. abbozzate, come ſi dira al ſuo luogo, & perche queſta opera fu ordinata con grandiſsima inuenzione qui di ſotto narreremo l' ordine che egli piglio. Et perche ella douеſſi moſtrare maggior grandezza volſe che ella fuſſi iſolata da poterla uedere da tutta 4. le faccie, che in ciaſcuna era per un uerſo braccia 12, & per l' altre due braccia 18. tanto che la proportione era in quadro, e mezzo haueua vn ordine di nicchie di fuori a torno a torno le quali erano tramezate da termini veſtiti dal mezo in ſu, che con la teſta teneuano la prima cornice, & ciaſcuno termine con strana, & bizarra attitudine ha legato vn prigione ignudo, il qual poſaua coi piedi in un riſalto d' un baſamento, queſti

*) Vergl. darüber L. M. IV. Aufl. II, 389 und dazu Anm. 84. Wir beſitzen jetzt Abgüſſe der Lea und Rahel in Berlin, und es tritt die Schönheit der Geſtalten nun recht hervor. An Ort und Stelle ſind ſie ziemlich gleichgültig. Der Marmor iſt glatt und ſchmutzig und die Beleuchtung überhaupt nicht wirkſam.

prigioni erano tutte le prouincie ſoggiogate da queſto Pontefice, & fatte obediente alla Chieſa Apoſtolica; et altre ſtatue diuerſe pur legate erano tutte le virtu, et arte ingegnoſe, che moſtrauano eſſer' ſottopoſte alla morte non meno che ſi fuſſi quel Pontifice che ſi honoratamente le adoperaua.

Machen wir hier einen Augenblick Halt. Die Uebereinſtimmung mit Condivi tritt hervor. Hatte Vaſari ſich bei Michelangelo nachträglich beſſere Auskunft über das Grabdenkmal geholt, und dieſer bei ſeinen Erzählungen ſich ihm gegenüber zuweilen derſelben Ausdrücke bedient wie bei Condivi, und ſtammt daher das an vielen Stellen Uebereinſtimmende? Niemand der Condivi's ganze Vita mit der 1568er Vaſari's vergleicht, wird ſo günſtig urtheilen. Vaſari hat Condivi ausgeſchrieben und indem er zugleich ſeine alte Ausgabe von 1550 retten wollte, deren Angaben und die neu erlangte Kenntniß oft mit dem wunderbaren litterariſchen Ungeſchick, das ihm neben aller ſchriftſtelleriſchen Routine eigen iſt und das er in ſo vielen Fällen nicht zu überwinden vermocht hat, hineingearbeitet und ſo, unbefangen oder frech, wie wir es nennen wollen, dasjenige zu Stande gebracht, was manchem der in die Natur dieſer ſchriftſtelleriſchen Methode nicht tief genug einzudringen vermochte, als eine eigenthümliche, in ihrer Berechtigung zu reſpectirende Auffaſſung erſcheinen konnte. Michelangelo war 1568 längſt todt. Nirgends nennt Vaſari Condivi's Buch als ſeine Quelle, und keinem unter ſeinen Leſern vielleicht war daſſelbe überhaupt noch als vorhanden erinnerlich. Vaſari konnte thun und laſſen was er wollte. Wir ſehen, wie er beim Verſchmelzen ſeiner eignen Angaben von 1550 mit denen Condivi's das Divergirende fortzulaſſen oder durch beſondere Manipulation zu beſeitigen ſucht. Von Vaſari's vittorie ignude von 1550 leſen wir bei der Beſchreibung des Denkmals 1568 nichts mehr. Auch nichts von prigioni, die unter dieſen vittorie ignude lagen. Vittorie finden wir, wo von den Niſchen die Rede iſt, nicht genannt; überhaupt bleibt ungeſagt, was ſich innerhalb der Niſchen befunden habe. Dagegen theilt Vaſari nun, wenn wir richtig interpretiren, die an die termini gebundenen prigioni in zwei Kategorien: in ſolche, welche die Künſte, und ſolche, welche die Provinzen darſtellen. Wir ſehen, auf wie äußerliche Weiſe Vaſari's Bericht von 1568 entſtanden iſt. Vielleicht hatte er die Hoffnung, die Dinge ſo fein zu wenden, daß ſelbſt die, welchen Condivi's Buch zufällig

doch noch in die Hände geriethe, ihn diesem gegenüber als die besser unterrichtete Person annähmen. Denn ganz unerwähnt läßt Vasari Condivi nicht: er stellt ihn an anderer Stelle, wo von Michelangelo's Schülern die Rede ist, ohne seine Schriftstellerei zu erwähnen, als einen geringbegabten Menschen dar, mit dem Michelangelo sich lange vergeblich abgemüht habe, während er selbst überall als der hervortritt, der Michelangelo am nächsten stand und um seine Gedanken wußte.

Sehen wir, wie geschickt er Condivi hier benutzt. Mit dem Begriffe altre statue diverse sucht er die von Condivi allein besprochenen prigioni, welche Künste und Wissenschaften bedeuten, zur Nebensache zu machen. Auch Condivi hatte das Wort altre gebraucht, im Gegensatze aber zu den Statuen in den Nischen.

Die florentiner Gruppe aber giebt Vasari nun doch nicht auf. Zwar ist 1568 nicht mehr von vittorie ignude die Rede, aber von einer vittoria ignuda mit einem prigione unter sich. Auch behauptet Vasari immer noch, sie gehöre zum Grabmale, führt sie zugleich aber, unabhängig von der Beschreibung des Monumentes, nachträglich nur als eines der vorhandenen Stücke an. Diese Art, etwas auf der einen Stelle fortzulassen und an ganz anderer doch wieder anzubringen, zeigt, wie es Vasari nur darum zu thun war, eine seiner alten Angaben zu retten. Er mußte sich bei genauer Erwägung dessen, was er vor sich hatte nun selbst sagen, es sei unmöglich, daß diese Figuren innerhalb einer Nische ihren Platz hätten finden sollen. Man sehe auf der Denkmalsskizze der Ufficien*), wie sorgfältig die hier in allgemeinen Umrissen gegebenen beiden bekleideten, geflügelten weiblichen Victorien in die Nischen hineingedacht worden sind**); wie breit unter ihren Füßen sich querhin die Ueberwundenen hinstrecken; wie entschieden sie nur für die einzige Vorderansicht componirt worden sind: die florentiner Gruppe hat nichts an eine ähnliche Aufstellung Erinnerndes. Michelangelo würde, hätte sie in einer Nische stehen sollen, den linken Arm des oben knieenden Jünglings nicht so gestellt haben, daß er von vorn betrachtet, versteckt und unsichtbar bliebe. Diese Figuren haben

*) Ueber die Aechtheit dieser Zeichnung spricht Schmarsow a. a. O.

**) Man vergleiche zu ihnen die Victorien zu beiden Seiten des im *Abguſſe* in Berlin vorhandenen Basreliefs des Bertoldo.

eine uns unbekannte Beſtimmung gehabt*). Hören wir Vaſari weiter.

— ſu canti della prima cornice andaua 4. figure grandi, la Vita attiua, & la Contemplatiua, & s. Paulo, et Moiſe. Aſcendeua l'opera ſopra la cornice in gradi diminuendo con un fregio di ſtorie di bronzo e con altre figure, e putti, & ornamenti a torno, & ſopra era per fine 2. figure, che una era il Cielo che ridendo ſoſteneua in ſulle ſpalle vna bara inſieme con Cibale Dea della terra, pareua che ſi doleſſi che ella rimaneſſi al mondo priua d' ogni virtu per la morte di queſto huomo, & il Cielo pareua che rideſſi che l' anima ſua era paſſata alla gloria celeſte, —

Hier ſehen wir recht, wie Condivi's Worte das Thema für Vaſari's Variationen abgeben. Condivi nennt nur den Moſes, Vaſari ſetzt Paulus hinzu, auf gut Glück wahrſcheinlich, als Pendant das ſich am nächſten darbot; die beiden weiblichen Figuren benennt er wahrſcheinlich ſo, weil ſie ſich (aber als ſtehende Geſtalten!) in S. Piero in Vincola finden. Nirgends ſonſt begegnen wir dieſen Angaben. Aus Condivi's Così ascendendo l' opera lieſt Vaſari heraus, das Grabdenkmal habe ſich in Stufen weiter erhoben, und ſetzt storie di bronzo con altre figure hier nach Gutdünken hinzu, weil Condivi ſie ſpäter im Allgemeinen als zum Werke gehörig aufzählt: Vaſari wußte nicht, daß ſie vielmehr am untern Theile ihre Stelle finden ſollten. Aus den beiden Engeln, welche den Sarg tragen, macht er Cibale und Cielo; aus der arca eine bara; bei Condivi iſt die anima del Papa tra li beati spiriti ricevuta, bei Vaſari die anima passata alla gloria celeste; bei Condivi iſt il mondo d'un tal uomo spogliato, bei Vaſari il mondo privo d' ogni virtù per la morte d' un tal uomo etc.

Weiter berichtet Vaſari:

— era accomodato che s' entraua, & uſciua per le teſte della quadratura dell' opera nel mezzo delle nicchie, & drento era caminando a uſo di Tempio in forma ouale, nel quale haueua

*) Nach Michelangelo's Tode machte Vaſari deſſen Neffen den Vorſchlag, dieſe Gruppe auf Michelangelo's projectirtes Grabmal in Santa Croce zu bringen: ſie ſollte bedeuten, wie Michelangelo die Kunſt ſelber und ſein Genie den Neid beſiegt habe. Milaneſi, Opere di G. Vasari, VIII, S. 378. (Der Brief war ſchon von Daelli autographirt und zeigt hier Varianten.)

nel mezzo la caſſa, doue haueua a porſi il corpo morto di quel Papa. —

In dem Gedanken befangen, der obere Theil habe ſich ſtufenförmig weitererhoben, verlegt Vaſari den Aufenthaltsort des Sarkophages in den unteren Theil. Condivi nennt den oberen Bau, in dem der Sarkophag ſtehen ſollte, un tempio; Vaſari macht daraus einen innerhalb des Unterbaues angebrachten tempelartigen Raum, dem er, einmal weil der Begriff tempio bei ihm mit dem eines Rundbaues verbunden war (ich erinnere an den bekannten tempietto des Bramante), eine runde, und wiederum, weil der Unterbau mehr lang als breit war, eine ovale Form verlieh. Und weil er nicht verſtand, wie man in die, in dieſen Unterbau hineingebaute Grabkammer hineingelangte, ſo verlegt er, abermals im ſichtbaren Mißverſtändniſſe der Worte Condivi's, den Eingang in eine der unteren ſchmäleren Seiten, in der Mitte zwiſchen den beiden Niſchen. Hier ſehen wir recht, wie Vaſari ohne Anſchauung einer Zeichnung oder eines Modelles, nur auf Condivi's Angaben hin ſeine Beſchreibung herſtellte.

— & finalemente ui andaua in tutta queſt' opera 40. ſtatue di marmo senza l' altre ſtorie putti, & ornamenti, & tutte intagliate le cornici, & gli altri membri dell' opera d' Architettura, —

Hier bedient Vaſari ſich der Worte Condivi's faſt ohne ſie umzuſtellen. Vergebens aber ſuchen wir im Verlaufe der Beſchreibung nach den vier prigioni von 1550. Vielmehr heißt es nun weiter:

— & ordino Michelagnolo per piu facilità che una parte de marmi gli fuſſin portati a Fiorenza, doue egli diſegnaua tal uolta farui la ſtate per fuggire la mala aria di Roma, doue in piu pezzi ne condusse di queſt' opera una faccia di tutto punto, & di ſua mano fini in Roma 2. prigioni a fatto coſa diuina, & altre ſtatue che non ſe mai uiſto meglio, che non ſi meſſono altrimenti in opera, che furono da lui donati detti prigioni al S. Ruberto Strozi, per trouarſi Michelangelo malato in caſa ſua: che furono mandati poi a donare al Re Francesco e quali ſono hoggi in Ceuan' in Francia, & otto ſtatue abozzò in Roma parimente, et a Fiorenza ne abozzò 5. e fini vna Vittoria con un prigion ſotto qual ſono hoggi appreſſo del Duca Coſima ſtati donati da Lionardo ſuo ni-

pote, — —. (S. 728) doue finalmente peruenne allo accordo, & fine di queſta opera, laquale delle quattro parti ſene muro poi in san Piero in Vincola vna delle minori, — —

Hier commentirt Vaſari ſelbſt nun, was er mit der einen ausgeführten Wand des Grabmals 1550 gemeint hatte: er war und blieb der Anſicht, Michelangelo habe dieſe vierte Wand ſofort in Florenz ausgeführt, und ſie ſei ſpäter in S. Piero in V. aufgemauert worden. Statt der vier Gefangenen von 1550 nennt er ausdrücklich nun nur zwei: die beiden Louvreſtatuen (welche 1550 nach Frankreich gingen). Was unter den acht in Rom abbozzirten, im Rohen alſo zugehauenen Statuen zu verſtehen ſei, iſt nicht klar; von den fünf in Florenz ſtehenden war bereits die Rede.

III.

Die Anmerkungen und Zuſätze der früheren Auflagen.

Von der erſten Auflage dieſes Buches erſchien der erſte Band 1860, der zweite 1863. Für den zweiten erſt durfte ich den Theil der Papiere Michelangelo's benutzen, welcher bei einer Theilung des Beſtandes nach London gekommen war. Eine Auswahl dieſer im Britiſchen Muſeum von mir abgeſchriebenen Schriften ließ ich in den Anmerkungen zu dieſem zweiten Bande abdrucken. Die ganze Maſſe der Anmerkungen ging vermehrt und berichtigt in die folgenden Auflagen (1864, 1868 und 1873) über.

Bei der fünften (1879) war die Michelangelo betreffende allgemeine Arbeit bereits derart angewachſen, daß die Anmerkungen in der bisherigen Form veraltet erſcheinen mußten, während eine Reihe wichtiger Fragen Stellungnahme beanſpruchten. Ich entſchloß mich deshalb die Anmerkungen — ohne ſie jedoch damit als abgethan und überflüſſig zu erklären — fortzulaſſen und eine Reihe ausgeführterer Beſprechungen wichtiger Punkte dafür zu geben. Dieſe jedoch in der vorliegenden Auflage jetzt einfach zu wiederholen, war unthunlich, und ich habe ſie fortgelaſſen, ohne ſie abermals zugleich als abgethan anzuſehen. Ich denke gelegentlich einen dritten Band erſcheinen zu laſſen, der, das Material und eine Reihe von neuen

Excurſen enthaltend, ſämmtliche bisherigen Anmerkungen und Excurſe in Ordnung bringt.

Einſtweilen weiſe ich aus den in den früheren Auflagen ſowie an anderen Stellen veröffentlichten Stücken auf folgende hin: 1) Aus den Anmerkungen zur fünften Auflage: Die Papiere des Archivio Buonarroti I, 529; über die Verſuchung des h. Antonius I, 542; über die Faunsmaske ebenda; über den Kampf der Centauren und Lapithen ebenda 544; über den Engel in San Domenico 545, den Giovannino in Berlin 546 und über die Grabtragung 552. Ferner aus der vierten Auflage: II, 494 über ein angebliches Verhältniß Michelangelo's zu Luther. 2) Aus Künſtler und Kunſtwerke: über Guaſti's Ausgabe der Gedichte Michelangelo's I, 232. 3) Aus dem Jahrbuche der Preuß. Kunſtanſtalten Jahrg. 1885, Heft IV: über Michelangelo's Mutter. 4) Aus meinen Eſſays einige Aufſätze, die ſich in den Inhaltsangaben der verſchiedenen Bände dieſer Sammlungen meiner kleineren Schriften unter Michelangelo leicht finden laſſen. Beſonderen Werth lege ich auf die beiden in der dritten Folge der Fünfzehn Eſſays ſtehenden Stücke: Fiorenza, und die Sarkophage der Sakriſtei von San Lorenzo.

Wenn die 1879 fortgelaſſenen Anmerkungen in der engliſchen Ueberſetzung, zumal in der americaniſchen Ausgabe derſelben, immer noch fortbeſtehen, ſo trägt der Umſtand die Schuld, daß dieſe Ueberſetzung nach der erſten Auflage angefertigt wurde und bei den zahlreichen americaniſchen Neudrucken bis heute unverändert ſtets wiederholt worden iſt. Ich erwähne dies deshalb, weil die Beſprechungen americaniſcher Recenſenten das Buch als ein veraltetes bezeichnen. Ich habe den americaniſchen Verleger, welcher ſich der Ueberſetzung bemächtigt hat, vergebens zu bewegen verſucht, daß er bei ſeinen neuen Auflagen den Text nach Maaßgabe der jedesmaligen deutſchen verbeſſern möge. Die Zuſätze und übrigen Aufſätze ſcheinen in America unbekannt zu ſein.

Verlag von Wilhelm Hertz in Berlin.

(Besserſche Buchhandlung.)

Clemens Brentano's Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er ſelbſt ſchriftlich verlangte (Neudruck der Ausgabe von 1844). (Mit einem Vorwort von **Reinhold Steig.**) Geheftet Mk. 3,60, gebunden in Leinwand Mk. 4,60, in Halbkalbleder Mk. 6,60.

Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Große Ausgabe. Herausgegeben von **Herman Grimm.** (Enthält 210 Märchen.) Mit 4 Aquarelldrucken von Profeſſor Mohn. In hübſchen Leinwandband geb. Mk. 4,—.

Herman Grimm, Beiträge zur deutſchen Kulturgeſchichte. Geheftet Mk. 7,—, gebunden Mk. 8,—.

Ottokar Lorenz, Goethe's politiſche Lehrjahre. Vortrag. Mit Anmerkungen, Zuſätzen und einem Anhang: Goethe als Hiſtoriker. Geheftet Mk. 3,—, gebunden Mk. 4,—.

Herman Grimm, Homer's Ilias. 2 Bände. Bd. I: 1.—9. Geſang. Geheftet Mk. 6,—, gebunden Mk. 7,—. Bd. II: 10. bis letzter Geſang. Geheftet Mk. 8,—, gebunden Mk. 9,—.

Ernſt II., Herzog von Sachſen-Coburg-Gotha. Aus meinem Leben und aus meiner Zeit. Bearbeitung in einem Bande. 46 Bogen Lexikon-Oktav. 1892. Geheftet Mk. 10,—, gebunden in Leinwand Mk. 11,50, in Halbkalbleder Mk. 13,—.

Goethe's Briefwechſel mit einem Kinde. (Bettina von Arnim.) Seinem Denkmal. Vierte Auflage. Herausgegeben von **Herman Grimm.** Elegant geheftet Mk. 6,—, gebunden in Leinwand Mk. 7,—, in feinſtem hellen Halbkalbleder Mk. 9,—.

Herman Grimm, Goethe. Vorleſungen, gehalten an der Königlichen Univerſität zu Berlin. Fünfte Auflage. 1894. Geheftet Mk. 7,—, gebunden Mk. 8,20, in Halbkalbleder Mk. 10,—.

Briefe Goethe's an Sophie von La Roche und Bettina Brentano nebſt dichteriſchen Beilagen, herausgegeben von **G. von Loeper.** 8°. Elegant geheftet Mk. 6,—, gebunden Mk. 7,20.

Goethe und Gräfin O'Donnel. Ungedruckte Briefe mit dichteriſchen Beilagen, herausgegeben von **R. M. Werner.** Mit zwei Portraits. 8°. Eleg. geh. Mk. 6,—, geb. in Leinw. Mk. 7,20, in fein Halbkalbleder Mk. 9,—.

Verlag von Wilhelm Hertz in Berlin.

(Besserſche Buchhandlung.)

Berthold Daun, Adam Krafft und die Künſtler ſeiner Zeit. Ein Beitrag zur Kunſtgeſchichte Nürnbergs. Mit 48 Lichtdruckbildern auf 10 Tafeln. Geheftet Mk. 7,—, gebunden Mk. 8,—.

Kurt Merckle, Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin. Aktenmäßige Geſchichte und Beſchreibung des Monuments Preisgekrönt von der Berliner Grimmſtiftung. Geheftet Mk. 5,— gebunden Mk. 6,—.

Erinnerungen und Leben der Malerin Louiſe Seidler. Aus handſchriftlichem Nachlaß zuſammengeſtellt und bearbeitet von **Hermann Uhde.** Zweite umgearbeitete Auflage. 8°. Elegant geheftet Mk. 7,— gebunden Mk. 8,20.

Jugenderinnerungen eines alten Mannes. (W. v. Kügelgen.) Achtzehnte Auflage. Volksausgabe. Elegant geheftet Mk. 3,—, net gebunden Mk. 4,—.

Goethe's und Carlyle's Briefwechſel. 1887. Geheftet Mk. 6,—, gebunden in Leinwand Mk. 7,20, in Halbfranzband Mk. 9,—.

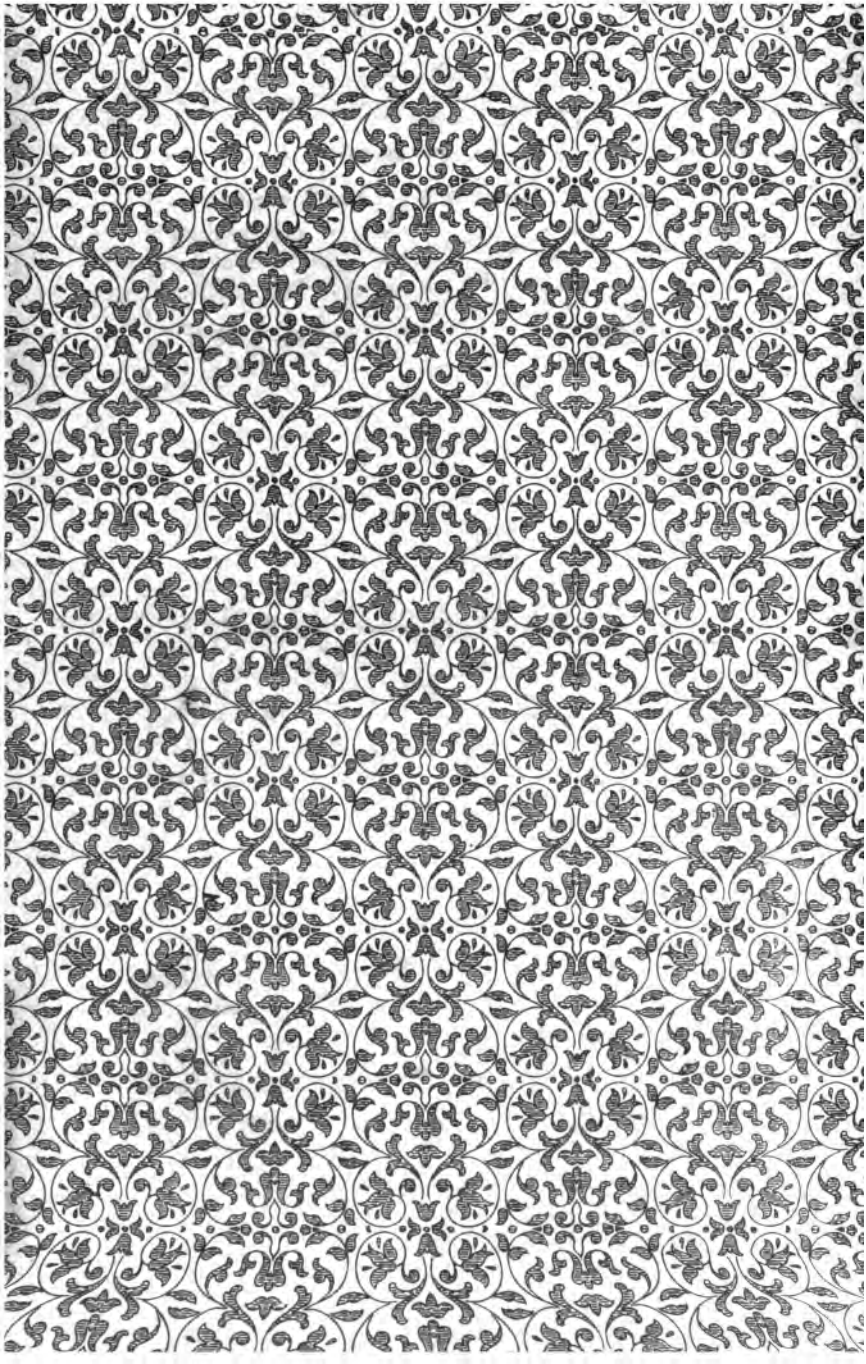
Otto Brahm, Schiller. In zwei Bänden. Band I. 1888. Geheftet Mk. 4,—, gebunden Mk. 5,—. Band II. Erſte Hälfte. 1892. Geheftet Mk. 3,60, gebunden Mk. 4,60.

Julian Schmidt, Geſchichte der deutſchen Litteratur von Leibniz bis auf unſere Zeit. Fünf Bände. Lexikon-Oktav. Preis von Band I bis III jeder geheftet Mk. 7,—, gebunden in Leinwand Mk. 8,—, in fein Halbfranzband Mk. 10,—, Band IV und V jeder geheftet Mk. 8,—, gebunden in Leinwand Mk. 9,—, in Halbfranzband Mk. 11,—.

Adolf Schöll, Goethe in Hauptzügen ſeines Lebens und Wirkens. Geſammelte Abhandlungen. Groß 8°. Elegant geheftet Mk. 9,—, gebunden in Leinwand Mk. 10,20, in feinſtem Halbkalblederband Mk. 12,—.

Bernhard Suphan, Friedrichs des Großen Schrift über die deutſche Litteratur. 1888. Geheftet Mk. 1,80.

Druck von E. Buchbinder in Neu-Ruppin.



Date Due

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305